L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION

J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6[e]).

Téléphone : DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C. A. 4615

HUITIÈME ANNÉE. — N° 3. — MAI-JUIN 1956

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — DOCUMENTATION GÉNÉRALE

DEUXIÈME PARTIE. — DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire.

HUITIÈME ANNÉE. — N° 3. — MAI-JUIN 1956

Ont collaboré à ce numéro :

J. BEAUJEU, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; F. CHAMOUX, professeur à la Faculté des Lettres de Nancy; J. ERNST, rédactrice de l'Année Philologique; D. GALLOIS, professeur de Lettres supérieures au Lycée Condorcet; Ch. GUIRAUD, assistant à la Faculté des Lettres de Lille; H. DE LAGREVOL, professeur à l'Externat Saint-Joseph de Lyon; Y. LEFÈVRE, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Bordeaux; J. LÉGER, professeur au Lycée Montesquieu de Bordeaux; R. PICARD, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lyon; M. REGARD, maître de conférences à l'Institut des Hautes Études marocaines ; J. ROBICHEZ, secrétaire du Comité de l'Encyclopédie française; H. RODDIER, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon; J. DE ROMILLY, professeur à la Faculté des Lettres de Lille; E. DE SAINT-DENIS, professeur à la Faculté des Lettres de Dijon; P. SURER, professeur au Lycée Marcelin-Berthelot; J. VOISINE, maître de conférences à la Faculté des Lettres de Lille.

Prix de l'abonnement : **1.200 fr.** ; Étranger : **1.500 fr.** ; le numéro : **300 fr.**

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

État présent des études raciniennes

« Il semble bien que sur Racine, écrivait G. Lanson dans la *Revue Bleue* (p. 218) en 1891, il n'y ait plus guère... qu'à répéter, avec plus ou moins d'érudition personnelle, ce qui a déjà été exprimé. » Environ deux mille livres ou articles de revue, depuis 1891, ont tenté de s'inscrire en faux contre ce jugement. E.E. Williams en signale 1 810 dans son utile *Racine depuis* 1885, bibliographie raisonnée qui s'arrête au début de 1940 (1). J'en ai relevé plus de 400 de 1940 à 1956, et l'intérêt ne semble pas diminuer ; bien au contraire, puisque Racine, l'an passé, a fait l'objet d'un débat bien parisien auquel ont pris part H. de Montherlant qui le comparait à une langouste et A. Malraux qui retrouvait sa musique dans les vers de La Grange Chancel (2). Les Anglo-Saxons, eux-mêmes, jadis bien réticents, tiennent désormais une place importante dans la géographie des études raciniennes. Quand Lytton Strachey avait publié en 1907 son timide essai (3), il avait pris les plus grandes précautions : elles ne seraient plus nécessaires aujourd'hui. Toutefois l'événement le plus important de ces quinze dernières années a été la remise en question des sources mêmes de notre connaissance historique de Racine. Il s'est produit une sorte de crépuscule des légendes, et l'on s'est décidé, non sans fruit, à soumettre les leçons apprises à la critique d'une érudition décidément plus exigeante.

I. LES TEXTES ET LES ÉDITIONS

Le canon des œuvres n'a guère changé. Pas de « nouvelle » tragédie à signaler (4). Pas de « découverte » comparable à celle de l'abbé Bonnet, qui en 1910 avait trouvé à Saint-Pétersbourg de quoi tenter une douzaine de fausses attributions. La grande édition Paul Mesnard (5) reste celle, à peu de chose près, des *Œuvres Complètes*, et son texte est raisonnablement sûr (6). Comme nous ne possédons pas un seul vers autographe des tragédies (7), l'édition de 1697, la dernière du vivant de l'auteur, reste le texte de base pour le *Théâtre*. Les inédits publiés depuis Mesnard intéressent surtout la correspondance, et ils sont rarissimes : deux lettres nouvelles en 1890 (8),

(1) *The Johns Hopkins Studies*, extra-vol. XVI, Baltimore, 1940, in-8°, 279 p.

(2) Voyez, entre autres, le *Figaro Littéraire* des 22 janvier (J. LEMARCHAND), 19 mars (Thierry MAULNIER) et 2 avril 1955 (F. MAURIAC).

(3) Réimprimé en 1922 dans *Books and Characters*, New York, Harcourt.

(4) Corneille a été plus heureux, puisque Miss E. FRASER, en 1949, a cru pouvoir lui attribuer une *Mort de Solon* (Chez l'éditeur, 10, rue Sainte-Anne, Paris).

(5) *Grands Ecrivains de la France*, Hachette, 1885-1888 (2e éd.), 8 vol. in-8° et 2 albums.

(6) J'ai pu néanmoins, dans une *Note sur le texte des tragédies de Racine*, R.H.L. 1949, p. 267, signaler une trentaine d'erreurs dont deux ou trois ont été souvent reproduites.

(7) Les seuls manuscrits importants dont nous disposions sont ceux des lettres, et d'une partie de l'*Abrégé de l'histoire de Port-Royal*. L'essentiel du fonds Racine à la B.N. consiste en deux ms. fr. : 12886 et 12887. La distribution géographique des autographes s'est profondément modifiée depuis Mesnard, et un recensement serait très utile. Signalons que quelques pièces provenant de collections particulières ont récemment rejoint la B.N. : ms. fr., nouvelles acquisitions, 10449 et 13091.

(8) Ed. VAYSSIÈRE, *Archives historiques du Bourbonnais*, 1890, p. 10.

deux autres en 1891 (1), une cinquième en 1909 (2), deux autres enfin, ainsi qu'une huitième dont on ne connaissait qu'un fragment, en 1956 (3). Un certain nombre d'annotations, de traductions, d'extraits faits par Racine ont été également publiés (4). La seule édition des *Œuvres Complètes* depuis Mesnard, celle qui parut en 1951-1952 dans la « Bibliothèque de la Pléiade », tient compte en général de ces découvertes, tout en présentant les textes déjà connus de Mesnard sous une forme plus méthodique et plus maniable (5). Le *Théâtre* qui représente quantitativement moins de la moitié des textes raciniens, a fait l'objet de trois éditions de valeur dans les dix dernières années : celles de H. de Bouillane de Lacoste (6), de A. Debidour (7), et de P. Mélèse (8). Les éditions de pièces séparées sont innombrables ; mentionnons celle de *Phèdre* par R.C. Knight (9), et celle de *Mithridate* par G. Rudler (10).

II. ÉTUDES HISTORIQUES

Si les perspectives de la biographie racinienne ont été profondément modifiées depuis quinze ans, on ne saurait dire que c'est à cause d'un afflux de documents inédits. Les dépouillements du Minutier central ont fourni une cinquantaine d'actes notariés, la plupart inconnus jusqu'alors (11) : leur intérêt est indiscutable, mais limité. Le renouvellement constaté est venu surtout d'une utilisation plus ingénieuse des documents dont on disposait déjà. Dès 1928-29, dans trois articles (12) d'une violence peut-être un peu trop passionnée, J. Demeure, étudiant en particulier les rapports entre Boileau et Racine, avait montré le caractère factice de la mythologie littéraire élaborée dès les premières années du XVIII[e] siècle : il avait fait table rase des cabarets littéraires, des amitiés traditionnelles entre nos grands classiques, et il avait fini par mettre en doute la signification historique de l'*École de* 1660. A. Adam, dix ans plus tard (13), avait réagi contre ce que ces études comportaient d'*hypercritique*, mais l'essentiel des thèses de J. Demeure subsistait. Il restait à construire un Racine positif, dégagé des légendes du XVIII[e] siècle, fondé sur des documents d'époque : c'est à quoi d'excellents érudits se sont appliqués, en s'intéressant à divers moments de sa vie.

J. Pommier, en 1943, dans un bel article, solide et nuancé, éclaire la prétendue disgrâce et s'attache à reconstituer le climat moral des dernières années (14). En 1946, il explique par la nomination au poste d'historiographe du Roi l'étrange *Silence de Racine* (15) après 1677. J. Orcibal, de son côté, tout en étudiant *La genèse d'Esther et d'Athalie* (1950) et en exposant des thèses sur lesquelles on se permet de faire des réserves, déploie les ressources d'une érudition prodigieuse et résout au passage bien des problèmes (16). En 1951, il restitue à Port-Royal, par une démons-

---

(1) A.W. Thibaudeau, *Catalogue of the Collection... (of) Alfred Morrison*, London, 1891, tome v, p. 219,

(2) J. Herluison, *Revue critique des idées et des livres*, 1909, p. 119.

(3) 12 novembre 1694, 27 et 30 janvier 1696, dans le *Corpus Racinianum* dont il est question plus loin,

(4) Citons entre autres la traduction de fragments de Ménandre (P.P. Plan, *Mercure de France*, 1913 p. 501), des extraits de Huet (connus de Mesnard, mais publiés par H. Busson, *La Nef*, 1950, p. 57), des annotations en marge de textes grecs (R.C. Knight, R.H.L., 1949, p. 256) ou d'un livre italien (Raymond Picard, R.L.H., 1953, p. 434).

(5) Deux vol. in-12, éd. Raymond Picard.

(6) Hazan, 1947, in-16.

(7) Éditions nationales, 1948, in-4°. Avec l'*Œuvre poétique*.

(8) Éditions Richelieu, 1951, 5 vol. in-12.

(9) Manchester, University Press, 1943.

(10) Oxford, Blackwell, 1943.

(11) Tous ces actes sont analysés en appendice dans le *Corpus Racinianum* (voyez plus loin).

(12) *Les « Quatre Amis » de Psyché, Racine et son ennemi Boileau, Mercure de France*, 15 janvier et 1[er] juillet 1928. *L'introuvable société des « Quatre Amis »*, R.H.L., 1929.

(13) *L'Ecole de* 1660. *Histoire ou légende? Revue d'histoire de la philosophie et d'histoire générale de la civilisation*, juillet 1939.

(14) *Autour d'une disgrâce : Racine et Mme de Gramont, Revue d'histoire de la philosophie...*, octobre 1943.

(15) *Revue de Paris*, novembre 1946. Cet article et le précédent ont été repris et augmentés, ainsi que divers autres, dans *Aspects de Racine*, Paris, Nizet, 1954.

(16) Paris, Vrin.

tration rigoureuse, l'*Enfance de Racine* (1). Plus récemment, un troisième chercheur, J. Vanuxem, a donné d'utiles précisions *Sur Racine et Boileau librettistes*, sur *Racine, les machines et les fêtes*, ou encore sur *Racine et le carnaval de* 1683 (2).

Il devenait donc possible, à la suite de toutes ces enquêtes fructueuses, de concevoir une biographie racinienne qui serait fondée uniquement sur les documents contemporains, et qui écarterait aussi bien les faux souvenirs du vieillard d'Auteuil, les bavardages de Brossette ou de l'abbé d'Olivet, que les peu sincères *Mémoires* de Louis Racine. Mais le premier travail était évidemment de faire un recensement de tous les textes et documents du XVII[e] siècle : œuvres littéraires, correspondances, mémoires, registres, actes notariés, etc., faisant mention de Racine ou de son œuvre, ou comportant une allusion certaine — bref, tout ce qui subsiste (au XVII[e] siècle) des traces écrites, manuscrites ou imprimées, de son passage en ce monde. J'ai essayé de le mener à bien dans mon *Corpus Racinianum. Recueil-Inventaire des Textes et Documents du* XVII[e] *siècle concernant Jean Racine* (3). Cet indispensable fondement étant assuré, l'on pouvait, tout en profitant des beaux travaux accomplis déjà, repenser entièrement la biographie racinienne. J'ai tenté de le faire dans ma *Carrière de Jean Racine* (4), où j'étudie surtout le style d'une ambition, l'homme social et la manière dont il s'est intégré dans les divers groupes dont il a fait partie.

III. ÉTUDES LITTÉRAIRES

Le cadre historique de la création racinienne est désormais beaucoup mieux connu. La 4[e] partie, *The period of Racine* (5), du grand ouvrage de H.C. Lancaster, a paru en 1940, et le même historien a publié les *Registres* de la Comédie Française (1680-1701) (6). Dans son indispensable *Dramaturgie Classique* (1950), J. Schérer a fait une histoire de la technique théâtrale qui remonte jusqu'à la période préclassique (7). Le tome IV de la belle synthèse d'A. Adam a été publié en 1954 (8). Pourtant on n'a pas le sentiment que notre compréhension des tragédies de Racine se soit considérablement enrichie depuis une vingtaine d'années (9).

On connaît les mises au point de P. Moreau (10) et de D. Mornet (11). Les études de *mise en scène* de *Bajazet*, de *Phèdre*, d'*Athalie* (12) contiennent d'intéressantes suggestions, mais elles ne sont pas aussi nourrissantes qu'on pourrait le souhaiter. Dans le gros ouvrage de R.C. Knight, le problème de *Racine et la Grèce* (13) se confond presque entièrement avec ceux de la biographie et des sources. Il en est le plus souvent de même dans l'étude de G. May, *D'Ovide à Racine* (14). J. Second, en 1940, dans sa *Psychologie de Jean Racine* (15) attribuait arbitrairement à l'homme une psychologie souvent valable pour l'œuvre. E. Vinaver, plus récemment, dans *Racine et la*

---

(1) R.H.L., 1951, *in initio*.

(2) R.H.L., 1951, 1954 et 1955.

(3) *Annales de l'Université de Lyon* (Lettres). Paris, Les Belles Lettres (sous presse).

(4) Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Idées », 1956. J'en ai, à l'usage du grand public, résumé certains aspects dans *Racine et son étrange carrière*, *Revue de Paris*, 1[er] mai 1956.

(5) Deux vol., Baltimore, Johns Hopkins Press, de *A history of French dramatic literature in the Seventeenth Century*.

(6) *The Comédie Française. Plays, actors, spectators, finances.* Baltimore, Johns Hopkins Studies, extra-vol. XVII, 1941. Il a toutefois oublié les représentations à la Cour, dont la mention se trouvait sur les pages de gauche des *Registres*.

(7) Paris, Nizet.

(8) Paris, Domat.

(9) En ce qui concerne les études de langage, les conclusions de J.G. Cahen, *Le vocabulaire de Racine*, Paris, Droz, 1946, ont été entièrement remises en question par J. Pommier, *French Studies*, 1951-52 (repris et augmenté dans *Aspects de Racine*).

(10) *Racine, l'homme et l'œuvre*, Paris, Boivin-Hatier, 1943.

(11) *Jean Racine*, Paris, Aux Armes de France, 1944.

(12) Elles sont dues respectivement à X. de Courville (1947), J.-L. Barrault (1946), et G. Le Roy (1952), Paris, éd. du Seuil.

(13) Paris, Boivin, 1951.

(14) Yale University Press, 1949. On doit également à G. May une intelligente systématisation, *Tragédie cornélienne, tragédie racinienne*, The University of Illinois Press, Urbana, 1948.

(15) Paris, Les Belles Lettres.

poésie tragique (1), se trouve amené à nier toute mécanique théâtrale et, pour les besoins de la cause, à condamner par exemple *Bajazet* en des termes peu admissibles. Je mentionne pour mémoire les « révélations » extra-lucides du *Dieu caché* (2) de L. Goldmann, chez qui les tragédies deviennent solidaires, on ne voit vraiment pas pourquoi, de l'histoire de Port-Royal ou des avatars d'une dialectique pseudo-marxiste. Il semble qu'il ne faille guère espérer de renouvellement non plus des naïves études psychanalytiques dont Racine a été la victime (3).

Il faut donc en revenir aux années 1930-35 avec le petit essai de Giraudoux (4), les notes de l'abbé Brémond sur *Racine et Valéry* (5), les splendeurs parfois dangereuses du *Racine* de Thierry Maulnier (6). Ces textes souvent rapides et discontinus constituent encore, semble-t-il, ce qui a été écrit de plus valable sur Racine (7). Thierry Maulnier depuis, avec peut-être moins de bonheur, a étudié *Phèdre* dans *Lecture de Phèdre* (8), les trois premières tragédies dans *Langages* (9), *Britannicus* dans un article intitulé *Masques* (10), et ensuite *Mithridate* (11). J'ai moi-même tenté à propos de chaque pièce, dans mes *présentations* de l'édition de la Pléiade, de suggérer dans quelles directions la critique pouvait s'engager. Julien Gracq, *A propos de Bajazet* (12), a insisté sur le sadisme sanglant de Roxane et sur le triomphe de la mort, qui, d'après lui, aurait une signification particulière dans cette tragédie.

De ces indications bibliographiques, si fragmentaires soient-elles, un fait ressort, n'en doutons pas : il y a une crise de la critique racinienne (de même d'ailleurs qu'il y a une crise générale de la critique, crise des méthodes et crise des hommes). De plus en plus — et de plus en plus sommairement — on se permet de mettre Racine en jugement. D'une part, l'auteur de *Phèdre*, étranger au « réalisme socialiste », apparaît à certains comme décidément « réactionnaire »; à les en croire, il convient de « sortir de l'ombre qu'il porte sur le progrès » (13). Un metteur en scène, chez qui on aurait voulu trouver autant de discernement que de talent, va jusqu'à lui dénier toute vertu proprement dramatique, et le déclare injouable (14). D'autre part, en notre époque de « degré zéro de l'écriture », de romantisme surréaliste ou existentialiste, d'« art brut », Racine, qui est la négation de tout cela — et qui vivait vers l'an 200 avant Rimbaud — est considéré parfois comme un vestige peu recommandable de notre passé. Toutes ces attaques, politiques ou esthétiques, ont un grand mérite, celui de débarrasser Racine du poids de l'admiration officielle qui l'écrase ; et on peut espérer qu'elles contribueront à donner à la critique racinienne, qui se cherche depuis vingt ans, un nouveau départ.

RAYMOND PICARD.

---

(1) Paris, Nizet, 1951.

(2) Gallimard, 1956.

(3) Par exemple, P. JURY, *La mortelle Atalide. L'amour qui assassine. Psyché*, novembre 1952 et janvier 1953.

(4) Paris, Grasset, 1930.

(5) Paris, Grasset, 1930.

(6) Paris, Gallimard, 1935.

(7) Appliquée à Racine (*Notes sur le temps racinien*, reprises dans *Etudes sur le temps humain*, Edinburgh, University Press, 1949), la méthode de G. Poulet a eu des résultats moins heureux que pour d'autres auteurs. Par ailleurs, sur Racine et le baroque, signalons l'article de E.B.O. BORGERHOFF, *Mannerism and Baroque : A simple plea. Comparative Literature* (Eugene, Oregon), 1953, vol. V, pp. 323 à 331.

(8) Paris, Gallimard, 1943.

(9) Lausanne, Marguerat, 1946.

(10) *Le magasin du spectacle*, juin 1946.

(11) *Dossiers*, 1946, nº 2.

(12) *Confluences*, avril 1946.

(13) P.B. MARQUET, *L'ombre de Racine, La Pensée*, juillet-août 1950, pages 69 à 78. Cf. également l'enquête de l'hebdomadaire, *Les Lettres françaises*, 22 mars 1956, question 9 : « Dans une société valable, souhaiteriez-vous le maintien de l'œuvre de Racine dans les écoles? »

(14) Même journal, 8 et 15 mars 1956.

L'architecture de « Charmes »

Baudelaire apporte des soins obstinés à régler l'ordonnance des *Fleurs du Mal.* « Le seul éloge que je sollicite pour ce livre, écrit-il à Alfred de Vigny, est qu'on reconnaisse qu'il n'est pas un pur album et qu'il a un commencement et une fin. » (1) Mallarmé confesse avoir toujours rêvé d'un « livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... » (2). Nul ne croira sans peine que Valéry ait négligé la leçon de Baudelaire et de Mallarmé. Lorsqu'il réunit ses « vers anciens », il se contente du titre d'*Album*, et peut-être doit-il à Baudelaire le mot lui-même, avec son acception légèrement dédaigneuse ; mais lorsqu'il présente *Charmes*, il se désintéresse si peu de la structure du livre qu'il la modifie deux fois au cours des rééditions. A quelles fins ? La critique ne saurait s'abstenir de rechercher les principes de composition auxquels l'auteur a obéi.

I. SOLUTIONS DÉFECTUEUSES

Beaucoup de commentateurs ont déjà examiné le problème. Aucune des solutions jusqu'ici proposées ne semble devoir être retenue, du moins complètement.

Pour la commodité, nous répartirons en deux catégories les hypothèses qu'on peut former sur le plan de *Charmes* : les unes font état d'un plan formel, les autres d'un plan organique.

A. Plans formels.

1° L'agencement du volume est-il fortuit ? Evidemment non. Valéry, qui ne s'est pas résigné à tirer au sort l'ordre des strophes dans *Le cimetière marin* (3), n'a pas davantage accepté de se fier au sort pour fixer l'ordre des poèmes dans le recueil. Dès la première édition de *Charmes,* il range la plupart des pièces selon la succession alphabétique des titres, montrant ainsi qu'il a préféré l'arbitraire au hasard.

2° Mais le règne de l'arbitraire pur ne s'étend pas au-delà de cette première édition. Par la suite, le poète adoptera d'autres formules, où des considérations d'équilibre et d'harmonie interviendront. Par exemple, *Le Sylphe* et *L'insinuant* se trouveront rapprochés en raison d'une ressemblance de thème et de traitement.

3° Ce n'est pas la chronologie qui rend compte du plan. Quoique nous n'ayons pas à l'heure actuelle les moyens d'étudier la genèse de tous les poèmes qui figurent dans *Charmes,* plusieurs cas connus sont déjà probants. L'élaboration et la publication des *Fragments du Narcisse,* rassemblés en une pièce homogène, ont été fort décousues. Au contraire, Valéry a « fait *Aurore* et *Palme* d'un trait. Ce n'était d'abord qu'un seul poème », composé « vers mai 1917 » (4) ; *Aurore* a paru dans le *Mercure de France* du 16 octobre 1917, *Palme* dans la *Nouvelle Revue Française* de juin 1919, et l'une sert maintenant d'ouverture au recueil, l'autre de conclusion.

4° On a soutenu qu'il était vain de s'enquérir du plan, parce qu'il n'en existait pas ; Valéry se serait contenté d'un classement, veillant à intercaler des pièces mineures entre les pièces maîtresses, afin d'obtenir un rythme général, et choisissant un ordre particulier qui les fît toutes valoir par le jeu des affinités et des oppositions accidentelles. C'est là l'opinion de M. Duchesne-Guillemin (5), et M. Pierre-Olivier Walzer y souscrit (6). Un tel classement ne leur paraît ni revêtir grande importance, puisqu'il a subi des modifications, ni déceler une intention « idéologique », puisqu'il se réduit à une quantité de manipulations partielles. Mais les erreurs de raisonnement et de méthode sont ici patentes. Remodeler un ouvrage n'implique pas qu'il n'a pas possédé de physionomie caractéristique ou qu'on ne va pas lui en donner une ; chacune des physionomies successives qu'il présente réussit parfois à affirmer une logique et une dignité propres :

---

(1) Lettre du 12 ou 13 décembre 1861 (*Correspondance générale*, Conard, n° 685, t. IV, p. 9).

(2) *Autobiographie* (*Œuvres complètes*, Pléiade, p. 663).

(3) Comme il y aurait songé un moment, selon une boutade rapportée par Mme L. Julien-Cain (*Edgar Poe et Valéry*, dans le *Mercure de France*, 1er mai 1950).

(4) Extrait d'une dédicace autographe d'*Odes* (1920) à la princesse H. Chakhowskoy (citée dans le catalogue de l'exposition Paul Valéry à la Bibliothèque nationale, 1956, sous le n° 275).

(5) Jacques DUCHESNE-GUILLEMIN, *Etude de « Charmes » de Paul Valéry*, Bruxelles, L'Écran du monde, 1947.

(6) Pierre-Olivier WALZER, *La poésie de Valéry*, Genève, Cailler, 1953, pp. 399-402.

ce qui se produisit quand Baudelaire remania les *Fleurs du Mal*. Qu'on le veuille ou non, tout changement qui touche à l'architecture engendre un système original de significations. La question de savoir si l'auteur a opéré en vertu d'un parti pris ou si ses expériences l'ont conduit à un résultat imprévisible — mais enfin ratifié par lui — cette question concerne plus l'historien que l'interprète. Marcel Proust a noté que les plus grands écrivains du XIXe siècle, « se regardant travailler comme s'ils étaient à la fois l'ouvrier et le juge, ont tiré de cette auto-contemplation une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, lui imposant rétroactivement une unité, une grandeur qu'elle n'a pas » (1). Proust n'a pas tort de remarquer la fréquence d'une telle attitude chez les romantiques ; Valéry, lui, verrait plus volontiers le signe même du classicisme dans cette conjonction du génie critique et du génie créateur (2) ; personne ne songerait à lui en dénier le bénéfice. Enfin, rien de plus vain que de s'astreindre à déchiffrer dans des raisons locales de convenance tous les secrets d'un plan. N'est-ce pas dissoudre le problème, et non le résoudre, que de maintenir au niveau du détail une analyse de composition? L'analyse devrait s'occuper également de l'ensemble, parce que l'effet résulte du rapport *réciproque* du détail et de l'ensemble.

B. Plans organiques.

1° L'étude de Mme Noulet (3) porte seulement sur la deuxième édition de *Charmes*. Elle part de ce fait que les poèmes les plus longs s'y présentent à peu près régulièrement espacés ; chacun d'eux, sauf *Palme* qui, dans l'isolement, couronne l'édifice, abrite pour ainsi dire de son ombre une série de pièces moins développées. Cette distribution dessine cinq parties, qui retracent les phases du travail intérieur par lequel s'élabore l'œuvre d'art. On y voit l'âme lutter contre les obstacles, recevoir la révélation de soi-même et du monde, s'essayer à conjurer les puissances du langage, et soumettre les conquêtes de l'intuition aux enquêtes de la méthode ; alors, en guise d'épilogue, se déploie le chant de victoire, dans la joie « de la tâche terminée et parfaite » (4). Cette théorie extrêmement intéressante offre cependant quelques points faibles. Elle explique mal pourquoi le *Cantique des colonnes*, hymne à l'œuvre impérissable et achevée, et qui peint non les difficultés à vaincre, mais les difficultés déjà vaincues, a été placé au début du recueil, et comment *Le cimetière marin* figure vers la fin, au lieu de venir beaucoup plus tôt, lui qui évoque un état de disponibilité antérieur à tout effort d'expression, un « vide », « un creux toujours futur » découvert en secret « aux sources du poème » (5).

2° D'après M. Pierre Guiraud (6), *Charmes* serait une « Comédie de l'intellect » cachée sous les images sensibles d'une « Comédie de l'amour ». Par conséquent, un sens direct et un sens symbolique s'entrelaceraient d'un bout à l'autre du livre ; toutes les pièces seraient justiciables d'une double exégèse. Et cela se vérifie en effet pour nombre d'entre elles. Mais des exceptions subsistent, où l'idée se montre sans le masque des passions sensuelles : ainsi *Les Grenades*, *Le rameur*. L'indication de M. Guiraud apporte plus de lumière sur le fonctionnement de l'imagination valéryenne que sur l'agencement de l'ouvrage.

II. SOLUTIONS PROPOSÉES

Il convient d'examiner à part chacun des trois plans dont Valéry a usé.

a) La première édition de *Charmes* (1922) est soumise quasi intégralement à l'ordre alphabétique. Avec un tranquille mépris des supports extérieurs, qu'ils soient fournis par l'anecdote ou la philosophie, elle se présente comme un répertoire, comme un catalogue de sortilèges. Elle a le caractère serviable, un peu abstrait et impersonnel des dictionnaires.

b) En 1926, l'aspect du recueil change profondément. Mme Noulet a démêlé avec tant de perspicacité les intentions qui ont présidé à ce changement que toute analyse, même en s'efforçant d'améliorer la sienne, doit désormais s'en avouer tributaire.

Des poèmes privilégiés se détachent de la masse, sur laquelle ils tranchent par leur ampleur et par la gravité de leur signification. Ils sont escortés par des troupes de pièces moins ambitieuses, mais traitant de sujets comparables, si bien qu'ils semblent commander à des sortes de chapitres

(1) *La prisonnière* (*A la recherche du temps perdu*, Pléiade, t. III, p. 160).

(2) « Classique est l'écrivain qui porte un critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux. » (*Variété II : Situation de Baudelaire*).

(3) E. Noulet, *Paul Valéry (Études)*, éd. définitive, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1951, pp. 55-62.

(4) *Ibid.*, p. 60.

(5) Cf. strophe 8, v. 43-48.

(6) *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Klincksieck, 1953.

dont ils fixent le ton et les thèmes. Ces poèmes dominateurs sont *Aurore, Fragments du Narcisse, La Pythie, Ebauche d'un Serpent, Le cimetière marin,* auxquels il faut ajouter *Palme,* qui clôt la marche. La table des matières du volume les désigne à l'attention des lecteurs en imprimant leurs titres en capitales.

Nous allons reproduire cette table des matières; nous inscrirons en face de chaque titre le thème essentiel de la pièce. Notre liste s'apparentera, non sans raison, à l'inventaire thématique d'une partition.

AURORE	Thème de l'ÉLAN vers la création poétique
Au Platane	vers la libération
Air de Sémiramis........	vers la puissance
Cantique des colonnes....	vers la beauté
FRAGMENTS DU NARCISSE ...	Thème de la RÉFLEXION sur le Moi
L'Abeille...............	sur le désir
Poésie..................	sur l'inspiration
Les Pas	sur l'invention
La Ceinture	sur le monde
La Dormeuse	sur l'inconscient
LA PYTHIE	Thème de l'INSPIRATION tyrannique
Le Sylphe...............	hasardeuse
L'Insinuant.............	séductrice
La fausse Morte	renouvelée
ÉBAUCHE D'UN SERPENT.....	Thème de la SCIENCE lucide
Les Grenades	féconde
Le Vin perdu	mystérieuse
Intérieur	préservée
LE CIMETIÈRE MARIN	Thème de la DURÉE acceptée
Ode secrète.............	magnifiée
Le Rameur..............	surmontée
PALME.....................	Thème de la MATURATION

Pas la moindre trace d'affabulation dans un livre comme celui-là. C'est pourquoi Mme Noulet s'est méprise en y voyant une biographie de la création spirituelle. Valéry nous a livré, en prose, les *Fragments des Mémoires d'un poème* (1); il n'en avait pas tenté d'avance dans *Charmes* une version poétique. Ici l'événement n'a pas cours. L'auteur chante les conditions idéales d'éclosion du poème, décrit les attitudes d'esprit qui président à cette naissance. Ce n'est pas une « chronologie », c'est une « psychologie » de l'œuvre d'art.

La construction a été faite avec une merveilleuse entente de l'effet architectural. Bornons-nous à signaler que la deuxième partie, celle du *Narcisse,* constitue un résumé du livre. A peine éveillé à la vie par le désir, le Moi s'interroge sur ce désir qui l'a suscité (*L'Abeille,* rappel de la première partie), sur l'enthousiasme (*Poésie,* annonce de la troisième partie), sur les dons de la pensée (*Les Pas,* annonce de la quatrième partie), sur son « lien avec le monde » (*La Ceinture,* annonce de la cinquième partie) et sur le sommeil de l'instinct (*La Dormeuse,* annonce de la sixième partie). De même que Narcisse voit au miroir d'une fontaine son image où sont enfermées pour lui toutes les énigmes de l'univers, cette deuxième partie reflète tout le reste de l'ouvrage et, comme elle ne contient que des poèmes écrits à la première personne, on dirait que les problèmes s'y trouvent réfractés par le Moi.

c) Lorsque Valéry réunit ses *Poésies* (1929), il y incorpore le recueil de *Charmes,* qui constitue une section du nouveau volume et auquel il donne sa forme définitive. Il lui fait subir deux modifications seulement, mais capitales : l'*Air de Sémiramis* disparaît, rejeté à l'*Album de vers anciens,* et les *Fragments du Narcisse* prennent place juste avant *La Pythie.*

Cela suffit à briser la régularité du plan. La hiérarchie des pièces perd de sa rigidité, et la relative indépendance acquise par les poèmes autorise entre eux des dialogues, des conflits, des ruptures, au lieu de la stricte subordination que l'on connaissait. Bref, ce qui frappe à présent le lecteur, c'est le caractère dramatique de l'œuvre. Les morceaux les plus vastes et les plus insignes jalonnent le déroulement d'une action, tandis que, dans les intervalles, des moments de repos sont ménagés. Cette alternance détermine cinq périodes de tension, qu'on peut assimiler à cinq actes, entrecoupés de périodes de détente, qu'on peut assimiler à des intermèdes.

(1) Dans *Variété V.* Le poème en question est *La jeune Parque.*

Un tableau nous permettra d'embrasser du regard les grandes lignes de la composition. Nous indiquerons entre parenthèses, à côté de chaque titre, le nombre de vers que comporte la pièce.

Aurore (90) *Au platane* (72) *Cantique des colonnes* (72)	Acte I	Les espérances
L'Abeille (14) *Poésie* (44) *Les pas* (16) *La ceinture* (14) *La Dormeuse* (14)	Intermède I	L'attente
Fragments du Narcisse (314) *La Pythie* (230)	Acte II	La tentation de la conscience
Le Sylphe (14) *L'insinuant* (16) *La fausse morte* (11)	Intermède II	Les mirages
Ebauche d'un serpent (310)	Acte III	La tentation de la science
Les Grenades (14) *Le vin perdu* (14) *Intérieur* (8)	Intermède III	La méditation
Le cimetière marin (144)	Acte IV	La tentation de la vie
Ode secrète (24) *Le rameur* (32)	Intermède IV	L'effort
Palme (90)	Acte V	Victoire sur la durée

Dramatique est le rythme d'ensemble. D'abord retenu, coupé, comme si les éléments d'un état d'âme ou d'une situation hésitaient à se coordonner, il ne cesse ensuite de se resserrer et de gagner en énergie jusqu'à la péripétie décisive, qu'on rencontre dans *Le cimetière marin* et où il s'élargit de nouveau, toujours accordé à l'intensité ou à l'approfondissement de l'action.

Le poète a rôle de protagoniste. Singulièrement plus présent que dans les versions antérieures, il lutte. Nous avons affaire à une œuvre qui symbolise non plus les conditions de la pensée, mais les expériences d'une pensée. Il a suffi d'accoler *La Pythie* aux *Fragments du Narcisse* pour lui communiquer une résonance personnelle et pour lui faire exprimer un peu moins l'hégémonie de l'inspiration, bien davantage la résistance à l'inspiration d'un moi qui refuse de se laisser aliéner, fût-ce par le dieu ou le génie; dans les deux pièces, ainsi appariées, une conscience sous deux visages vit deux aventures complémentaires, selon qu'elle cède à la soif de se posséder elle-même ou à la crainte d'être dépossédée d'elle-même.

L'action du drame est tout idéale. Rien qui déborde le royaume intérieur; l'*Air de Sémiramis* avait le tort d'invoquer on ne sait trop quelle volonté de domination sur les êtres et sur les choses : il a été écarté. Mais entre *Aurore*, qui est un point de départ, et *Palme*, qui est un point d'arrivée, s'inscrit un itinéraire, celui qu'a parcouru Valéry dans son effort de connaissance. L'élan est donné par une vocation. L'esprit, « tout ailé de confiance » (1), entame la route de ses découvertes. Aux étapes, trois tentations le guettent, subtilement et profondément analogues aux trois tentations fondamentales de l'humanité. « Tout ce qui est au monde, écrit Pascal traduisant saint Jean, est concupiscence de la chair, ou concupiscence des yeux, ou orgueil de la vie : *libido sentiendi, libido sciendi, libido dominandi* » (2). Et il poursuit : « Malheureuse la terre de malédiction que ces trois fleuves de feu embrasent plutôt qu'ils n'arrosent ! » (3) Nous avons dans *Charmes* reconnu ces trois tentations, et nous avons pu les appeler, en transposant les noms traditionnels, tentation de la conscience, tentation de la science, tentation de la vie. Le poète, comme l'apologiste, leur associe des images de feu : songeons à la flamme exhalée par la Pythie, au flamboiement solaire qui réchauffe les ruses du Serpent, au solstice impitoyable rayonnant sur le Cimetière marin. Mais le feu éclaire et purifie plutôt qu'il ne dévore, au gré de Valéry. Cet « anti-Pascal », loin de repousser les tentations, les accepte, sans forfanterie et sans peur, les affronte, sort enrichi du duel : c'est à cette condition que l'esprit créateur lui paraît se rendre capable d'aller du désir d'accomplissement *(Aurore)* à la « paix de l'accompli » (4) et à la certitude de se dépasser dans la réussite *(Palme)*.

(1) *Charmes: Aurore*, v. 6.

(2) *Pensées* (Br. 458; Laf. 696). Cf. *I Jean*, II, 16.

(3) *Ibid.*

(4) La pièce d'où est tirée cette expression (*Le rameur*, v. 10) marque encore une révolte contre les plis de l'habitude et l'usure du temps; mais *Palme*, au terme du recueil, s'installe dans la « patience », dans la durée.

Souvent tragique, comme *la Divine Comédie* et comme *la Comédie humaine*, telle est cette « Comédie Intellectuelle » que le jeune auteur de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* avait regretté qu'on n'eût pas entreprise (1) et que son âge mûr a réalisée. L'aventure mentale s'y inscrit dans une architecture. Le poète n'avait à renier la collaboration ni de Monsieur Teste, ni d'Eupalinos.

***

Pour conclure, demandons-nous quel a été, d'un plan à l'autre, le sens de l'évolution.

Techniquement, les matériaux étaient fort divers. Il n'y a dans le recueil entier que deux pièces identiques de forme; ce sont, aux deux extrémités, *Aurore* et *Palme* qui s'équilibrent : même nombre de vers, même mètre, même type de strophe, même schéma de rimes. Partout ailleurs, le poète a de façon systématique varié les combinaisons qu'il a utilisées (2). Les pièces d'autre part ressortissent à des genres multiples : on y compte des odes, comme *La Pythie*, des odelettes, comme *Les pas*, et dont l'une *(Poésie)* est presque une fable, des dialogues *(Au platane)*, des monologues *(Ebauche d'un serpent)*, un récitatif *(Fragments du Narcisse)*, des tableaux, des méditations, etc.

L'unité est d'ordre spirituel et dramatique. Les problèmes, les épreuves, les sentiments, les symboles sont ceux qui hantent Valéry. Les efforts d'organisation ont tendu à rendre cette unité toujours plus perceptible. Sans altérer le contenu du livre, sans nuire à aucun morceau, sans nulle concession au pathétique, sans tomber dans la confidence, mais par la seule vertu des procédés de composition, Valéry a produit, triomphe de l'architecte, trois chefs-d'œuvre différents avec les trois versions de *Charmes*. Triomphe de la vie : ces chefs-d'œuvre sont de moins en moins abstraits, de plus en plus souples, mouvementés et vibrants.

Daniel GALLOIS.

(1) Il l'a rapporté plus tard dans la *Note et digression* dont il a fait précéder l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci (Variété)*.

(2) Deux autres pièces, et qui se suivent, cette fois, pourraient sembler jumelles : *Les Grenades* et *Le vin perdu*, toutes deux sont des sonnets irréguliers en octosyllabes. Mais elles diffèrent par la disposition des rimes. La similitude est trompeuse.

Caton l'Ancien vu par Cicéron

La Harpe, qui ne manquait pas de verve, a trouvé une formule spirituelle pour louer l'optimisme avec lequel Caton l'Ancien, dans le *Cato Maior* de Cicéron *(de Senectute)*, célèbre les mérites de la vieillesse : il donnerait presque aux hommes envie de vieillir ! Et aux femmes ? serait-on tenté de demander à La Harpe. Plus facilement et plus naïvement sensibles aux arguments des rhéteurs et des sophistes, les hommes se laissent convaincre par cet interlocuteur de 84 ans, qui, loin de se plaindre, sait gré à la vieillesse de lui avoir apporté des joies nouvelles, qui lui prête de grands avantages, et qui réfute avec entrain et succès les quatre griefs principalement formulés contre le grand âge. Mais, dans le traité cicéronien, l'argumentation est peut-être moins entraînante que la bonhomie de ce vieillard, avocat de la vieillesse plein d'aménité; il joint au précepte l'exemple; et la facilité avec laquelle il supporte la vieillesse fait que le lecteur, avec Lélius et Scipion, l'admire sans réserve.

Dès le début du dialogue (§ 3), le vieux Caton est ainsi présenté par l'auteur : personnage cultivé, plus cultivé qu'il ne le fut en réalité. « Si tu trouves qu'il montre dans la discussion plus de culture que dans ses propres ouvrages, tu l'attribueras à la littérature grecque, dont il fut, on le sait, très fervent dans sa vieillesse ». Cicéron avouait donc lui-même qu'il avait raboté, poli, testonné son héros. En quoi le vieux Caton était-il idéalisé ? Après avoir rassemblé les allusions à son œuvre politique et littéraire, qui ne manquent pas dans les œuvres antérieures,

M. P. Wuilleumier a soigneusement confronté, dans sa NOTICE (1), le portrait du sage Caton (*sapiens*, § 5) avec sa figure réelle; tous les *testimonia* indiqués dans les notes permettent d'étudier après lui successivement la vie politique, le caractère et la culture du personnage, en essayant de distinguer le roman de l'histoire; tâche captivante, car l'homme eut une forte personnalité et son rôle fut de premier plan dans la cité romaine, mais « malaisée, car la figure originale de l'homme n'émerge pas nettement des obscurités et des déformations » (2).

Nous ne pourrions que répéter ce que M. P. Wuilleumier a dit de la biographie de Caton, d'après les faits allégués par Cicéron et d'après les historiens ou la *Vie de Caton* par Plutarque; ces témoignages ont été passés au crible, les dates discutées, les concordances et les contradictions minutieusement signalées, expliquées. C'est l'homme surtout que nous voudrions atteindre à travers sa vie politique, rurale et littéraire : comment le citoyen, l'agriculteur et l'homme habile à parler furent idéalisés par Cicéron.

***

Un historien, Ch. Seignobos, a conclu son portrait de Caton par ce résumé : « Caton fut le type du vieux Romain, bon laboureur, bon soldat, dur pour lui-même et pour les autres, honnête et avare » (3). Vieux Romain, c'est-à-dire Romain de la vieille roche qui ne badine pas avec les devoirs du citoyen, qui veut se mettre et rester toute sa vie au service de la cité, subordonner ses intérêts à ceux de la collectivité.

Soldat à dix-sept ans, combattant de la seconde guerre punique, fameux à l'armée par son endurance et sa constance, il était au siège de Capoue, à Tarente; il fut tribun militaire en Sicile, il servit sous Claudius Néron, au Métaure; il donna de rudes coups et en reçut; son corps était couvert de cicatrices; ce guerrier allait toujours à pied, portait lui-même ses armes, restait ferme à son poste de combat et effrayait son adversaire par ses cris et sa figure terrible. Le dialogue de Cicéron fait allusion à ses brillants services militaires (§ 10, 18, 32, 39, 41), sans évoquer sa physionomie rébarbative de cogneur-épouvantail. Ce gaillard robuste, qui venait de la terre et qui avait travaillé de ses mains les pierrailles de Tusculum, était roux avec des yeux bleus : « Poils roux, dents toujours prêtes, œil bleu », dit une épigramme (4).

Dents toujours prêtes à mordre, esprit combatif et agressif : tel était Caton, citoyen et magistrat intègre, toujours disposé à se jeter dans la bagarre pour défendre les intérêts de la patrie contre les dissipateurs, les concussionnaires, les innovateurs et les mauvais bergers. Soldat, il n'avait connu que discipline et règlement; magistrat et orateur, il n'avait à la bouche que tradition, ordre, résistance aux dépravations helléniques et orientales. Cicéron le montre alléguant un souvenir de sa soixante-cinquième année (§ 14), alors qu'il soutenait la loi Voconia par la vigueur de sa voix et la force de ses poumons; mais la loi était réactionnaire et intransigeante, antiféministe et impuissante, puisqu'elle interdisait à tout citoyen dont la fortune atteignait au moins 100 000 sesterces de laisser son héritage à des femmes, et de donner à des légataires plus qu'à ses propres héritiers.

Questeur envoyé en Afrique pour tenir la caisse de Scipion, il avait reproché à son général de distribuer aux soldats trop d'argent et de faciliter ainsi des dépenses contraires aux anciennes mœurs. Scipion avait répondu qu'il n'avait pas besoin d'un questeur si pointilleux; Caton lui en avait gardé rancune, et, rentré à Rome, il ne s'était pas gêné pour raconter les prodigalités du général grand seigneur. Le Caton de Cicéron a tout à fait oublié ses rancunes; comme l'a très bien vu M.P. Wuilleumier (5), il ne cesse de louer les membres de la *gens Cornelia;* il cause le plus amicalement du monde avec Scipion Emilien et Lélius; il oublie qu'il a combattu Scipion Nasica dans l'affaire de Carthage; il parle comme un rallié au cercle des Scipions.

Il est présenté au début du traité comme un fervent lecteur de la littérature grecque (§ 3); l'examen des témoignages se rapportant à cette tardive initiation montre qu'il n'y a pas là embellissement de l'imagination cicéronienne. Cependant on ne peut pas oublier que l'auteur du *De oratore* (III,33,135) avait écrit : « Qu'a-t-il manqué à M. Caton, sinon cette fleur de politesse et de savoir née au-delà de la mer et importée en Italie ? » On ne peut pas oublier que, méfiant à l'égard de ceux qui savaient le grec, Caton pourchassa brutalement les médecins, les orateurs et les philosophes venus d'Hellade; Carnéade, alors chef de l'école platonicienne et conférencier aimé des jeunes Romains, se trouvant parmi les trois philosophes envoyés en ambassade par

(1) P. WUILLEUMIER, *Cicéron, Caton l'Ancien (De la Vieillesse)*, Paris (Belles Lettres), 1940, p. 12 sq. A cet ouvrage sont empruntées les traductions contenues dans notre article.
(2) *Ibid.*, p. 16.
(3) Ch. SEIGNOBOS, *Histoire ancienne*, Paris (A. Colin), 1903, p. 114.
(4) PLUTARQUE, *Vie de Caton*, 1.
(5) P. WUILLEUMIER, *op. cit.*, p. 21.

Athènes à Rome, Caton conseilla au Sénat : « Il faut répondre au plus vite et renvoyer ces habiles parleurs qui persuadent tout ce qu'ils veulent. Qu'ils aillent enseigner les enfants grecs ! Nous, gardons les nôtres soumis aux lois et aux magistrats ».

Caton le Censeur fut austère et intègre, mais intransigeant et mauvais coucheur. Il exclut du sénat un nommé Manilius qui avait tendrement embrassé sa femme en plein jour, devant sa fille; il disait qu'il n'embrassait jamais la sienne, sauf quand il tonnait très fort. Mauvais coucheur, il fut mis en accusation plus de cinquante fois, parce qu'il n'épargnait personne, ni riches, ni nobles, et qu'il avait des ennemis partout. A 84 ans, d'après le *Cato maior*, il gardait sa fougue combative : « Croyez-vous par hasard que moi, après avoir participé comme soldat, tribun, légat, consul, à toute sorte de guerres, je reste inactif maintenant que je ne fais plus de guerres ? mais j'indique au sénat lesquelles il faut mener et comment; voyant les mauvais desseins que Carthage nourrit de longue date, je lui déclare la guerre bien à l'avance; et je ne cesserai de la craindre tant que je n'aurai pas appris sa destruction » (§ 18). Et plus loin (§ 32) : « Entré dans ma quatre-vingt-quatrième année..., j'ose dire que, sans avoir la même vigueur qu'au temps où j'étais soldat dans la guerre punique ou questeur dans cette même guerre ou consul en Espagne, ou lorsque, quatre ans plus tard, j'ai combattu comme tribun militaire aux Thermopyles sous le consulat de M. Acilius Glabrio, du moins, comme vous le voyez, la vieillesse ne m'a pas complètement affaibli ni abattu; je ne prive de mes forces ni la curie, ni les rostres, ni mes amis, ni mes clients, ni mes hôtes, car jamais je n'ai approuvé ce vieux proverbe si vanté qui conseille « d'être vieux de bonne heure si l'on désire rester vieux longtemps »; pour moi, j'aimerais mieux rester vieux moins longtemps que devenir vieux avant de l'être ». Et enfin (§ 38) : « J'assiste mes amis; je suis assidu au sénat; je prends l'initiative d'y présenter des idées mûrement et longuement réfléchies, et je les défends par la vigueur de mon esprit, et non de mon corps ». Cependant cet orateur politique en semi-activité n'accorde plus aux vieillards les premiers rôles : « ils ne font plus, dit-il, ce que font les jeunes »; c'est par la prudence, le prestige, la justesse des avis qu'ils peuvent et doivent participer à la conduite des affaires (§ 17); il leur attribue surtout un rôle de conseillers et d'éducateurs (§ 26). Le Caton de Cicéron n'est pas un retraité de la politique, mais un candidat à la retraite qui réduit ses activités. Or le vrai Caton n'a jamais désarmé. Mis en accusation plus de cinquante fois, il le fut encore à quatre-vingt-six ans. A cet âge on a le droit de se reposer ! Non, quatre ans plus tard, dit Plutarque, il accusait encore Servius Galba devant le peuple (1). « Ame et corps de fer, dit Tite-Live; la vieillesse, qui désagrège tout, ne put le briser (2) ». Et la mort eut grand'peine à le tuer, peut-être parce qu'il était son propre médecin : ayant composé pour lui-même et pour les siens un petit traité de médecine, il n'était pas décidé à se laisser dépérir : « Quand on est malade, ne pas cesser de manger, mais se nourrir de quelques viandes légères, comme canard, pigeon et lièvre; car ces viandes sont bonnes pour les malades et faciles à digérer, sauf qu'elles font songer et rêver ceux qui en mangent » (3). Qu'en diraient nos spécialistes de gérontologie et de diététique ?

Quel tempérament ! Le vrai Caton, lutteur et batailleur jusqu'à la fin, jusqu'au dernier combat contre la mort, nous le trouvons dans le portrait de Tite-Live, plutôt que dans le *Cato maior :* « Il a prononcé de nombreux discours pour sa propre défense, pour celle d'autrui, contre des adversaires. Il sut lasser ses ennemis non seulement en attaquant mais en se défendant. S'il fut en butte à une foule de démêlés, il en suscita lui-même; il n'est pas facile de dire si la noblesse l'a écrasé ou s'il a malmené la noblesse. Sans aucun doute, il avait le caractère âpre... (4) ».

Asperi procul dubio animi : cette aspérité d'un caractère bagarreur, indomptable et intransigeant, Cicéron l'a, dans son traité, aplanie, perpolie.

***

Caton était dur pour autrui comme pour lui-même. S'il fut aux yeux de Scipion un questeur trop exact, il fit preuve d'une honnêteté parfaite dans son administration de la Sardaigne. S'il s'opposa de toutes ses forces au luxe oriental, au goût des raffinements et des plaisirs qui risquaient de corrompre la cité, il donna l'exemple de la frugalité : général en chef des forces romaines opérant en Espagne, il n'eut que cinq esclaves; comme tapis il avait des peaux de boucs; en voyage, il se contentait de la nourriture et de la piquette des matelots; dans sa province il refusait

(1) Plutarque, *Vie*, 31.
(2) Liv., xxxix, 40.
(3) Plutarque, *Vie*, 49.
(4) Liv. *Ibid.*

les présents; pendant les marches il s'avançait tête nue en avant de l'armée; il n'avait qu'un cheval et, quand il dut se rembarquer, il vendit sa monture, pour épargner à la République des frais de transport. S'il traitait chichement ses esclaves, il partageait leur bouillie et leur vinaigre (1). « J'ai mené dès mon jeune âge une vie économe, dure, active, au milieu de toutes les privations, cultivant mon champ et mes cailloux sabins, défrichant et ensemençant la pierre (2) ».

Elevé à la campagne par un père et un aïeul qui n'avaient jamais habité Rome, né paysan et demeuré terrien, Caton était fier de ses origines et de sa morale rustiques : « L'homme de bien, disait-il à son fils Marcus, c'est le laboureur habile, dont les outils sont toujours luisants ». Travailleur infatigable qui se repentait d'avoir une seule fois passé toute une journée sans rien faire il pouvait être exigeant pour ses manœuvres; il le fut sans merci, sans humanité. Ce fut le moins bucolique des cultivateurs comme il appert dans son traité *De agricultura* où l'on chercherait en vain la bonhomie d'un Hésiode, ou la grâce aimable d'un Xénophon, ou la tendresse d'un Virgile pour les paysans, les bêtes et les plantes. Ce recueil de préceptes secs et durs, révèle un état d'âme étroit et même féroce; âpre au gain et obsédé par le désir de faire rendre le maximum à sa terre, à ses gens et à ses bêtes, Caton cherche les moyens de lésiner sur la nourriture des esclaves; de ne pas perdre sur les vieux bœufs, les vieux chariots, les vieilles ferrailles et les vieux serviteurs en les vendant en temps opportun; de ne pas perdre de temps, même les jours de fête, en curant les fossés, en pavant le chemin, en coupant les buissons, en tissant les clôtures, en écrasant le grain, en nettoyant partout (3) ; d'entretenir avec astuce un climat de méfiance, qui rapporte au maître, si la domesticité se sent surveillée par le *uilicus* et la *uilica*, et ceux-ci par le propriétaire. Que le *uilicus* ne se croie pas plus malin que le propriétaire; qu'il soit vigilant et sobre; qu'il ne prête à personne ni semences, ni aliments, ni grain, ni vin, ni huile. Qu'il ait le plus grand soin des bœufs, et qu'il flatte les bouviers..., pour qu'ils tiennent bien leurs bêtes (4). Que la *uilica* ne soit pas dépensière; qu'elle fréquente le moins possible ses voisines ou d'autres femmes; qu'elle ne reçoive personne à la ferme ou chez elle; qu'elle ne soit pas coureuse; qu'amie de la propreté elle tienne toujours la ferme balayée (5). A quoi bon donner une abondante nourriture à des esclaves, s'ils sont malades (6) ? Et lorsque les travaux de force sont achevés, on réduira la ration de nourriture (7). De même, après la vendange, la domesticité se contentera de piquette, pendant trois mois; quand viendra le quatrième mois, elle recevra par jour une hémine de vin; puis un setier, pendant les cinquième, sixième, septième et huitième mois; enfin trois hémines pendant les neuvième, dixième et onzième mois (8). Pour le vêtement des gens, une tunique et des saies tous les deux ans; mais toutes les fois qu'on leur distribuera une tunique ou une saie neuve, on ne manquera pas de reprendre la vieille pour en faire des casaques (9).

L'utile domine tout. Caton est vraiment le type du paysan « intéressé ». Et le voici métamorphosé par Cicéron en agriculteur sensible et poète, qui célèbre avec enthousiasme les joies du laboureur et du vigneron : il chante en effet les campagnes bien cultivées, en paysan, parce qu'elles sont d'un bon rapport, et en artiste, parce qu'elles offrent un spectacle avenant. Bien plus, cet éloge s'élève du terre-à-terre et des considérations intéressées sur le revenu à la contemplation de la force créatrice qui anime la nature, gonfle le sein de la terre, fait germer le grain et grandir la tige, éclater l'œil du sarment et partir la vigne : « Ce n'est pas seulement le produit qui me plaît, c'est aussi la vigueur naturelle de la terre elle-même : quand son sein amolli et assoupli a reçu la semence épandue, il la retient d'abord à l'abri de la lumière..., puis, quand il l'a tiédie par sa chaleur, il la fait éclater par sa pression et en tire une herbe verdoyante, qui, prenant appui sur les fibres de la racine, grandit peu à peu, se dresse en un chalumeau noueux et s'enferme en des étuis, comme si elle devenait pubère : enfin, elle s'en dégage et laisse échapper les grains de l'épi, en ordre régulier, que protège contre le bec des petits oiseaux le rempart de ses pointes. Faut-il rappeler comment la vigne naît, se plante et grandit ? Ce plaisir ne peut me rassasier — vous savez ainsi ce qui fait le repos et la joie de ma vieillesse. Je laisse de côté la

(1) Plutarque, *Vie, passim.*
(2) Cf. Fest., *ad v. repastinari.*
(3) Caton, *Agr.*, 2.
(4) *Ibid.*, 5.
(5) *Ibid.*, 143.
(6) *Ibid.*, 2.
(7) *Ibid.*, 56.
(8) *Ibid.*, 57.
(9) *Ibid.*, 59.

vigueur propre à tous les êtres enfantés par la terre et capable de transformer une si petite graine de figue ou un pépin de raisin ou les semences minuscules des autres végétaux en si gros troncs et rameaux; mais les crossettes, les boutures, les sarments, les plants enracinés (1), les provins ne provoquent-ils pas l'admiration et la joie du premier venu ? La vigne par nature tombe, et, sans tuteur, se porte vers la terre; mais, pour se dresser, avec ses vrilles comme avec des mains, elle embrasse tout ce qu'elle a trouvé; quand elle serpente partout d'une allure vagabonde, l'agriculteur, armé d'un fer, l'élague adroitement pour l'empêcher de donner une forêt de sarments et de trop se répandre en tous sens... Y a-t-il produit plus agréable, aspect plus beau ? Et ce n'est pas le seul profit, comme je l'ai dit plus haut, c'est aussi la culture et la nature même de la vigne qui me charment... » (§ 51-53).

Quel abîme entre les recettes intéressées du *De agricultura* et cette envolée lyrique du *Cato maior!* Cette poésie, nullement catonienne, toute cicéronienne, annonce le chant II des *Géorgiques* virgiliennes; le thème vivifie tout le chant de la vigne, où sera reprise la comparaison de la plante exubérante avec l'adolescent impétueux, qu'il faut traiter d'abord avec indulgence, ensuite avec sévérité; où Virgile dit et redit la vitalité de la nature, à propos de la reproduction des arbres, de leur génération spontanée, de leurs surgeons touffus, des merveilleux résultats obtenus par le marcottage, ou le greffage; de l'infinie variété des espèces; du terrain fertile en grappes; des pâturages dont l'herbe se renouvelle en l'espace d'une nuit; ou de la vigne, dont la jeune ardeur s'élance en jets exubérants. Ainsi le Caton cultivateur du dialogue cicéronien s'apparente au poète de la terre qui a su, avec le plus de profondeur, allier la poésie du métier et les élans d'une imagination lyrique : se pencher avec amour sur les plants comme un terrien, insensible aux plaisirs des yeux, se courbe avec une sollicitude paternelle sur les végétaux qu'il élève, et, en même temps, étendre au monde végétal son universelle sympathie (2).

Il s'apparente aussi, avant Virgile, aux philosophes de la terre. Dans l'*Economique*, que Cicéron traduisit dans sa jeunesse, Xénophon montre que les plaisirs de l'agriculture sont conformes à la vie du sage, que la vitalité de la nature s'observe dans la croissance du blé ou de la vigne (3). Théophraste étudie la force vitale de la terre, les effets de la chaleur solaire et terrestre sur la germination et la croissance des végétaux. Empédocle et Platon prétendent que les plantes ont une âme, êtres vivants dont les branches se meuvent mais dont le pied est immobilisé en terre. Empédocle affirme que les arbres furent les premiers animaux qui sortirent de serre, que les uns sont mâles et les autres femelles, et qu'ils doivent leur accroissement à la chaleur montant du feu terrestre comme les embryons font partie du sein maternel qui les renferme (4).

Dans le *Cato maior* comme dans le chant II des *Géorgiques*, il y a donc bien autre chose que des procédés de personnification; des sentiments exaltants et une philosophie des forces vives les animent l'un et l'autre. Tout cela va très loin; tout cela dépasse les préoccupations étroites et cupides du vrai Caton, auteur du *De agricultura*.

***

Je voudrais cependant prendre la défense de Caton, dont le visage a été trop souvent assombri par les historiens modernes. Relisons en effet l'esquisse de Ch. Seignobos : « Caton fut le type du vieux Romain, bon laboureur, bon soldat, dur pour lui-même et pour les autres, honnête et avare ». Fut-il rébarbatif ?

« Quand il était dans ses maisons de campagne, Caton vivait moins chichement qu'ailleurs; il envoyait souvent inviter ses voisins à venir souper avec lui. Sa compagnie était agréable, même aux jeunes gens, car il avait beaucoup vu, il avait beaucoup d'expérience, et il savait beaucoup de mots plaisants et instructifs. Il estimait que la table était un des principaux moyens d'engendrer l'amitié; à la sienne, il produisait toujours quelques bons propos à la louange des gens de bien.

---

(1) J'ai reproduit ici, comme pour tous les autres passages du traité, la traduction P. Wuilleumier. Cependant *uiueradices* ne désigne pas les marcottes (branches que l'on couche en terre et qu'on sépare de la tige-mère quand elles ont pris racine; ce que désigne justement le terme suivant : *propagines;* cf. Caton, *Agr.*, 51; Virg., *Georg.*, II, 26; Colum., *Arb.*, 7,1; Plin., xvii, 212); *uiueradices* sont des plants enracinés que l'on met en place après les avoir extraits de la pépinière.

(2) Cf. E. De Saint-Denis, *Une source de Virgile dans les Géorgiques*, dans *Rev. Et. Lat.*, 1938, pp. 299-304; 308-317; *Virgile, Géorgiques* (Paris, Belles Lettres), 1956, pp. xx-xxi; xxvii. Dans un article récent de A. Foucher, *Cicéron et la nature*, dans *Bull. Assoc. G. Budé*, oct. 1955, pp. 32-49, voir un passage sur les plaisirs de la campagne d'après le *De Senectute*, pp. 47-48.

(3) Cf. P. Wuilleumier, *op. cit.*, pp. 48-50.

(4) Cf. E. De Saint-Denis, *Virgile, op. cit.*, pp. xxvii-xxviii.

se donnant bien garde de parler des inutiles et des méchants » (1). A ce passage de Plutarque correspondent assez bien ces lignes du *Cato maior :* « Moi qui aime la conversation, j'aime aussi les longs repas non seulement avec les hommes de mon âge, dont il reste très peu maintenant, mais encore avec ceux du vôtre et surtout avec vous (Scipion et Lélius), et je suis très reconnaissant à la vieillesse de m'avoir accru la passion de converser en m'enlevant celle de boire et de manger... Pour ma part, j'aime les présidences de table créées par nos ancêtres; j'aime les paroles prononcées en buvant, selon la coutume antique, à partir du haut bout; j'aime les coupes qui, comme dans le *Banquet* de Xénophon, « toutes menues, distillent le vin telles des gouttes de rosée »; j'aime la fraîcheur en été et, inversement, le soleil ou le feu en hiver; je maintiens constamment ces usages même en Sabine : chaque jour, je garnis ma table de voisins, et nous prolongeons le repas dans la nuit le plus avant possible par des conversations variées ». (§ 46).

Décidément ce vieux Caton est un original, multiforme et surprenant : au Forum, nous l'avons trouvé mauvais coucheur; ici nous le retrouvons bon vivant et facétieux. Au reste Tite-Live ne lui a-t-il pas attribué un génie flexible et capable de s'adapter à tous les rôles : *uersatile ingenium* (2) ?

Il n'est pas inutile de signaler que ce vieux Romain, si sévère et si rigide, aimait son fils Marcus, et qu'il mit tout son zèle à l'éduquer, allant jusqu'à composer à son intention un recueil de conseils, un *Carmen de moribus.* Il aimait même sa femme, cet antiféministe : il disait qu'il ne l'embrassait jamais, sauf quand il tonnait fort; mais il ajoutait qu'il était bien heureux quand Jupiter tonnait (3). Les forts dont l'écorce est rude ont de ces faiblesses, parfois. Plutarque lui accorde le mérite d'avoir été bon père et bon mari (4). Au demeurant, Caton disait que celui qui bat sa femme ou son enfant commet un grand sacrilège, comme qui violerait ou pillerait les plus saintes choses qui soient au monde. Il estimait qu'il y avait plus de mérite à être bon mari que bon sénateur, et il admirait la patience de Socrate qui avait eu une femme si acariâtre et des enfants si écervelés (25). Comme quoi cet antiféministe n'était pas misogyne : il y a tant de féministes qui sont misogynes, ou d'antiféministes qui aiment trop les femmes !

Caton aimait la plaisanterie, dans le privé comme en public. Ses bons mots furent si nombreux et si fameux qu'on en dressa, dans l'antiquité, un recueil (6). Plutarque en a cité dans sa *Vie de Caton* et dans ses *Apophtegmes.* Ses *dicta* (ou *dicteria*) méritent d'être étudiés; ils nous permettront peut-être d'apercevoir le vrai Caton; que les historiens ne m'en veuillent pas d'appliquer une méthode si légère !

La manière de Caton est concise, incisive et caustique. Les fragments originaux qui restent de ses discours sont pour la plupart secs, mais acerbes, souvent sarcastiques et même injurieux. Ses bons mots ne sont pas des gentillesses, des amabilités, mais de rudes vérités, des boutades plutôt que des plaisanteries. Sa causticité, toute proche de la *rusticitas* des vieux Romains, est une forme explosive de la droiture et de la franchise.

Rudes vérités à l'adresse des individus ? A un fabricant de poisons qui était devenu tribun du peuple, et qui s'efforçait de faire adopter une mesure inique : « Je ne sais lequel des deux est le pire, ou de boire des breuvages que tu bailles, ou de recevoir les édits que tu proposes (7) ». A qui voulait l'entendre il répétait que, dans toute sa vie, il ne s'était repenti que de trois choses : d'avoir confié un secret à une femme; de s'être rendu par mer en un endroit où il pouvait aller par terre; d'avoir passé toute une journée sans rien faire (8). A ceux qui s'étonnaient de le voir, dans une distribution de butin à son armée, faire aux soldats une part plus considérable qu'aux officiers : « J'aime mieux que beaucoup d'hommes reviennent avec un peu d'argent que peu d'hommes avec beaucoup d'or ». A son fils, dans le *Carmen de moribus :* « La vie humaine est comme le fer. Si on l'emploie, il s'use; si on ne l'emploie pas, il est usé tout de même par la rouille. De même, si l'homme travaille, il s'use; s'il ne travaille pas, l'inertie et la paresse lui font encore plus de mal que le travail (9) ». Contre l'inconvénient d'élever des statues à n'importe qui : « J'aime mieux qu'on demande pourquoi on n'a pas dressé une statue à Caton que si on demandait

(1) Plutarque, *Vie*, 52.
(2) Liv., xxxix, 40.
(3) Plutarque, *Vie*, 35.
(4) *Ibid.*, 40.
(5) *Ibid.*, 40.
(5) *Ibid.*, 18, fin.
(7) *Ibid.*, 18.
(8) *Ibid.*, 9.
(9) Gell., *N.A.*, xi, 2.

pourquoi on lui en a dressé une (1) ». Contre les dépenses folles et la cherté croissante de la vie dans une capitale amollie par le luxe : « Je ne sais comment peut subsister une ville, où un poisson se vend plus cher qu'un bœuf (2) ». Ou encore : « Je me sers de ce que j'ai, et je me passe de ce que je n'ai pas. Que chacun use et jouisse à sa guise de ce qu'il a. On me blâme de ce que je manque de beaucoup d'objets; moi je blâme ceux qui ne peuvent pas s'en passer (3) ».

Candidat à la censure, il étonna ses concitoyens par sa manière originale de faire campagne : on lui avait suscité sept compétiteurs, qui usaient de promesses et d'adulations, suivant l'usage. Caton ne promettait rien; il menaçait. De la tribune aux harangues il hurlait que le peuple romain avait besoin d'un médecin qui coupât dans le vif et fît des incisions profondes; qu'il fallait choisir les hommes les plus sévères et les plus âpres. Cependant il fut élu; ce qui arrache à Plutarque un cri d'admiration : « Peuple magnanime, digne de vrais et magnanimes chefs (4) ».

Méprisant la démagogie et dédaignant la popularité, il disait son fait au peuple romain : « Vous ressemblez à un troupeau de moutons; vous vous laissez mener par le bout du nez, et par des gens de qui chacun de vous en particulier ne voudrait pas prendre conseil dans ses affaires privées (5) ». Et pourquoi, demandait-il, les magistrats romains sont-ils accompagnés de licteurs et d'appariteurs ? « Il faut vraiment que ces gens-là ne sachent pas se conduire pour avoir besoin d'être ainsi guidés ! (6) ». Aux Romains il reprochait d'élire toujours les mêmes magistrats : « Il faut que vous regardiez les fonctions de la magistrature comme bien peu importantes, ou que vous croyiez bien peu de personnes capables de les remplir (7) ».

Ce fut dans les manifestations féminines pour l'abrogation de la loi Oppia qu'il montra le plus de crânerie superbe et fulgurante. Cette loi, votée en 213, pendant la seconde guerre punique, interdisait aux femmes de posséder plus d'une demi-once d'or, de porter des vêtements de couleur changeante, de se faire porter en char sauf dans les cérémonies religieuses. Deux tribuns en proposèrent l'abrogation, en 195 av. J.-C. Les dames romaines, que ni l'autorité des magistrats, ni la pudeur, ni l'autorité de leurs maris ne pouvait retenir chez elles, assiégeaient toutes les rues de Rome et les accès du Forum, pour appuyer la motion des tribuns. Cette affluence croissait de jour en jour; des manifestantes arrivaient même des autres villes et agglomérations; déjà elles poussaient l'audace jusqu'à aborder et solliciter les consuls, les préteurs et autres magistrats. Mais elles trouvaient un adversaire absolument inexorable dans l'un des consuls, M. Porcius Caton, qui parla ainsi en faveur de la loi qu'on voulait abroger : « Si chacun de nous, Romains, avait entrepris de garder sur sa femme ses droits et son autorité maritale, nous aurions moins d'embarras avec toutes les femmes réunies; mais, après avoir été vaincue dans nos maisons par les passions féminines, notre liberté est ici-même, au Forum, écrasée et piétinée; et, pour n'avoir pas eu le courage de les affronter individuellement, nous les redoutons toutes ensemble. Pour moi, je considérais comme une légende, une fiction, cette conjuration de femmes qui, dans une certaine île, anéantit toute l'engeance mâle. Mais il n'est pas d'engeance qui ne soit dangereuse à l'extrême, si on lui permet réunions, assemblées, et conciliabules secrets..... Ce n'est pas sans rougir que je viens de traverser un bataillon de femmes pour atteindre le Forum. Si le respect de leur dignité et de leur pudeur, que j'ai pour chacune en particulier plus que pour toutes en général, ne m'avait retenu au point de leur épargner la honte d'être apostrophées par un consul, je leur aurais dit : « Quelles façons ! Accourir sur la voie publique ! assiéger les rues ! interpeller des hommes qui ne sont pas vos hommes ! Ce que vous désiriez, chacune n'aurait pas pu le demander chez elle à son mari ? Etes-vous plus séduisantes en public qu'en particulier, pour d'autres hommes que pour les vôtres ?................ Lâchez les rênes à cette nature immodérée, à cet être indomptable, et puis espérez que d'elles-mêmes elles mettront des bornes à leur frénésie ! Si vous demeurez inactifs, la contrainte qui les révolte aujourd'hui est la moindre de celles que les femmes endurent à leur grand déplaisir, suivant nos mœurs ou nos lois. C'est une liberté, que dis-je ? une licence totale que, pour parler juste, elles réclament. Et si elles triomphent aujourd'hui, quels combats n'entreprendront-elles pas ? Passez en revue toutes les lois par lesquelles vos aïeux ont enchaîné leur licence et les ont assujetties à leurs maris; entravées de la sorte, à peine pouvez-vous les contenir. Eh bien ! si vous les laissez tout déchiqueter, arracher et, pour finir,

(1) Plutarque, *Vie*, 38.
(2) Plutarque, *Apopht.*
(3) Gell., *N.A.*, xiii, 23.
(4) Plutarque, *Vie*, 33.
(5) *Ibid.* 15.
(6) *Ibid.*, 16.
(7) Plutarque, *Apopht.*

s'égaler aux hommes, croyez-vous que vous pourrez les supporter ? Aussitôt qu'elles seront devenues vos égales, elles vous domineront... (1) ».

Nous ne possédons pas le discours réellement prononcé par Caton; mais cet arrangement de Tite-Live, mélange de boutades et de sarcasmes, de raillerie et d'indignation, de coups de patte et de coups de poing, paraît être, dans l'ensemble, un excellent à-la-manière-de-Caton. En effet Plutarque cite une boutade du même ton, extraite du discours de Caton : « Tous les hommes ont autorité sur leurs femmes; nous, Romains, nous commandons à tous les hommes; mais les femmes nous maîtrisent (2) ».

Or, quelle différence entre cette manière explosive et l'aimable plaisanterie de Caton, conférencier amène, dans le traité cicéronien ? Celui-ci arrondit les périodes harmonieuses et recherche des clausules oratoires; il utilise avec esprit des citations, des proverbes et des aphorismes; après une longue digression il avoue gentiment que la vieillesse est un peu babillarde, etc. Autant de formes d'humour, que M. A. Haury a récemment étudiées dans son bel ouvrage et justement considérées comme les aspects les plus distingués de l'*urbanitas:* on trouve « dans la bouche de l'ancien censeur presque toutes les formes d'humour compatibles avec sa dignité : auto-ironie, bonhomie, paronymie, proverbes et citations, surtout comiques, anecdotes et bons mots, paradoxes, sans parler de la saveur du style. De son mordant nous ne relevons que des traces; les rares procédés ironiques dont il use se fondent dans la masse de l'humour (3) ».

Aussi bien, Cicéron lui-même, dans le *Brutus*, après avoir rapproché Lysias et Caton, tous deux pénétrants, élégants, spirituels et concis, définissait ainsi la manière propre à Caton : « Quel homme, grands Dieux ! Je laisse de côté le citoyen, le sénateur, le général; c'est de l'orateur qu'il s'agit ici. Qui eut jamais plus de poids dans l'éloge, plus d'âpreté dans la critique, dans les formules plus de finesse, dans l'exposé des faits et des arguments plus de simplicité ? » (*acerbior in uituperando? in sententiis argutior* (4) ? Et Tite-Live disait à la fin de son portrait de Caton : « Sans aucun doute, il avait le caractère âpre, la parole acerbe, son franc-parler était démesuré » (*asperi procul dubio animi, et linguae acerbae, et immodice liberae fuit* (5).

Les Latins avaient un mot pour désigner cette causticité et ces saillies rapides, mordantes : *dicacitas*, extériorisation d'une vitalité qui se défend, ou d'une franchise qui se détend; boutades et bourrades; tapes et claques; cela secoue mais cela ragaillardit; cela brûle mais cela réchauffe (6). Rien de commun entre la *dicacitas* du vrai Caton et l'*urbanitas* de Caton cicéronisé, homme de bonne compagnie et conférencier cultivé qui ménage ses moyens comiques et les atténue.

***

Par son caractère âpre et indomptable, par son rude tempérament de terrien, comme par ses propos drus, bougons et caustiques, le vieux Caton fut le Clemenceau de la République romaine. Ce Tigre a été par Cicéron, dans le *Cato maior*, apprivoisé, domestiqué, humanisé, idéalisé, sophistiqué, involontairement et volontairement.

Involontairement ? Lorsque des hommes doués d'une forte personnalité essaient d'évoquer la physionomie et de juger la carrière des grands hommes qui les ont précédés, ils ont peine à s'oublier eux-mêmes, à faire abstraction de leurs propres caractères et expériences. Dans son *Démosthène*, Georges Clemenceau a mis beaucoup de sa personnalité. Les pages consacrées à Cicéron par Chateaubriand dans les *Mélanges littéraires*, et par Lamartine dans le *Cours familier de Littérature* (62e Entretien), sont des miroirs doubles qui réfléchissent l'image de l'homme d'État romain et celle de son admirateur, miroirs à la fois fidèles et déformants.

Volontairement ? Cicéron, nous l'avons dit, s'est expliqué, au début du dialogue, sur son dessein de camper un Caton plus cultivé qu'il ne le fut en réalité. Nécessairement aussi ne devait-il pas donner plus de poids à son éloge de la vieillesse en le mettant dans la bouche d'un vieillard à tous égards sympathique et séduisant ?

Mais avouerai-je que je préfère le vrai Caton, abrupt, bourru, acerbe et caustique ? Quel homme !

E. DE SAINT-DENIS.

---

(1) Liv., xxxiv, 1 sq.

(2) Plutarque, *Apopht.*

(3) A. Haury, *L'ironie et l'humour chez Cicéron*, Leiden, 1955, pp. 198-199.

(4) Cicéron, *Brut.*, 65.

(5) Liv., xxxix, 40.

(6) Cf. E. De Saint-Denis, *Evolution sémantique de urbanus-urbanitas*, dans *Latomus*, janv.-mars 1932, pp. 10-14.

Paganisme et christianisme : à propos des fouilles du Vatican

Dans le premier numéro de l'*Information littéraire* (janvier-février 1949), M. P. Boyancé consacrait un article aux travaux de Franz Cumont sur les mystères orientaux et sur le symbolisme funéraire dans l'Empire romain. Je m'autorise de cet exemple pour entretenir aujourd'hui nos lecteurs d'un problème d'actualité qui se rattache à des préoccupations du même ordre : les résultats obtenus au cours des fouilles récentes sous la basilique de Saint-Pierre, au Vatican.

Depuis longtemps on n'ignorait pas que le monument majeur de la chrétienté recouvrait les vestiges d'un cimetière païen : lorsqu'en 1626 les terrassiers d'Urbain VIII avaient profondément creusé sous l'autel papal pour établir les fondations du baldaquin monumental conçu par le Bernin, ils avaient ramené au jour, entre autres documents, l'épitaphe suivante, qui n'avait pas trop choqué les hauts dignitaires de la cour pontificale, familiers des textes classiques :

Tibur mihi patria, Agricola sum vocitatus
Flavius, idem ego sum discumbens, ut me videtis,
sic et apud superos annis, quibus fata dedere,
animulam colui nec defuit unqua(m) Lyaeus.
....
Amici, qui legitis, moneo, miscete Lyaeum
et potate procul redimiti tempora flore
et venereos coitus formosis ne denegate puellis:
cetera post obitum terra consumit et ignis.

Mais l'idée de conduire une exploration systématique sous la basilique actuelle est une idée moderne. Le désir du pape Pie XI, qui souhaitait être enterré près de Pie X dans les Grottes Vaticanes (c'est ainsi qu'on appelle les cryptes de Saint-Pierre), fournit l'occasion de reprendre des travaux en profondeur : on reconnut le sol de la basilique constantinienne, qui précéda en ce même lieu l'édifice élevé au XVIe siècle, et, plus bas encore, la nécropole antique. Le pape actuellement régnant décida alors de faire exécuter des fouilles dans toute la région de l'autel papal et de la « Confession », au cœur même de la basilique. Poursuivies pendant une dizaine d'années au prix de difficultés considérables, ces recherches ont abouti à des résultats très importants pour l'histoire religieuse de Rome. Ils ont été consignés dans une publication savante rédigée par un groupe d'archéologues et d'historiens sous le titre *Esplorazioni sotto la confessione di San Pietro in Vaticano eseguite negli anni* 1940-1949, volumes I (texte) et II (planches), Rome, 1951. Malheureusement le prix de cet ouvrage et son caractère de rapport de fouilles le rendent difficilement accessible au grand public cultivé, si bien que la curiosité suscitée par ces trouvailles n'a pas été vraiment apaisée jusqu'à la parution toute récente d'un ouvrage plus maniable, dû à deux savants britanniques, où le bilan des fouilles du Vatican est présenté avec un admirable souci de clarté ainsi qu'un rigoureux sens critique. C'est en me fondant sur le livre de Miss J. Toynbee et de Mr J. Ward Perkins, *The Shrine of St. Peter* (Londres, Longmans, 1956), que je voudrais montrer combien les travaux des archéologues pontificaux ont enrichi notre connaissance de la civilisation antique et paléochrétienne.

I. LA NÉCROPOLE ANTIQUE

Les environs de Saint-Pierre appartenaient pendant l'antiquité à l'*Ager Vaticanus*, où l'on trouvait, outre le mausolée d'Hadrien (l'actuel château Saint-Ange), de grands jardins *(Horti Agrippinae, Horti Domitiae)* et un important sanctuaire de Cybèle, la *Magna Mater Deum Phrygia:* on a dernièrement découvert un autel dédié à cette déesse sur la place Saint-Pierre

même. Dans cette région suburbaine, comme tout autour de Rome, s'étendaient d'importantes nécropoles. Quand Constantin le Grand décida d'élever en ce lieu une basilique de grandes dimensions, il fit entreprendre d'énormes travaux de terrassement pour aplanir le terrain en pente et recouvrir une de ces nécropoles. On se borna à démolir la partie supérieure des tombeaux et à remblayer la partie inférieure, pour éviter de heurter le sentiment public par une *violatio sepulchri*. Mais le simple énoncé des difficultés que le choix de cet emplacement imposait aux architectes fait déjà comprendre que ce choix devait être dicté par une nécessité impérieuse.

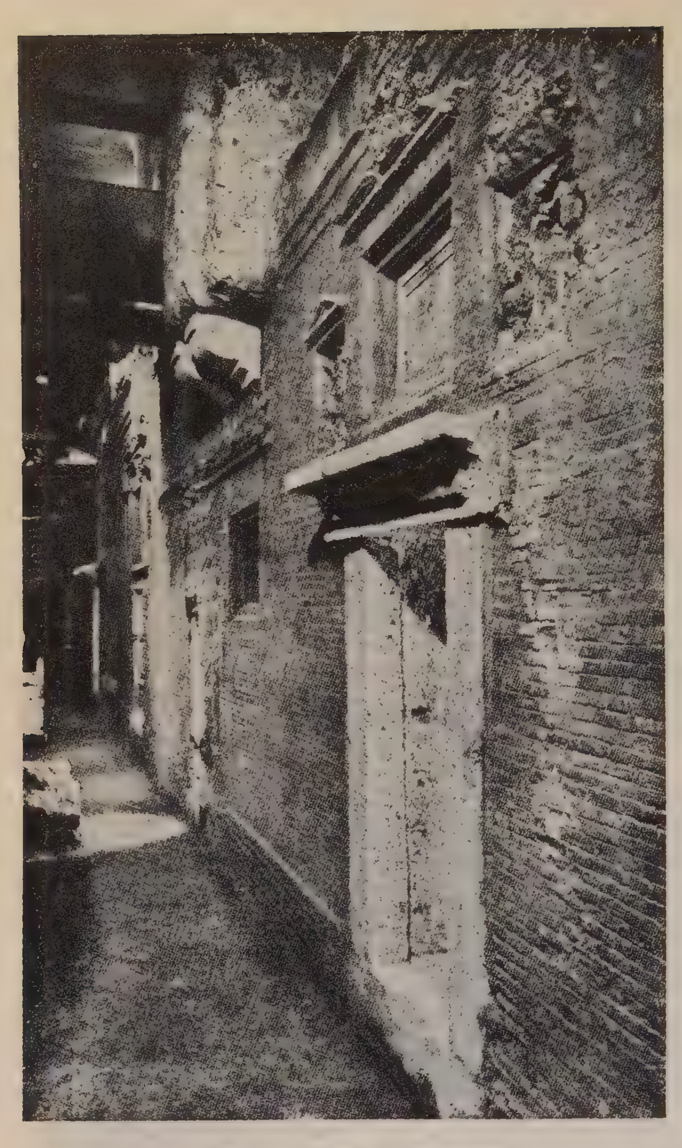


Fig. 1. — La rue des tombeaux (d'après Toynbee-Perkins, planche 4).

A cette opération de *congestio terrarum* est due la conservation extraordinaire des installations du cimetière païen que les fouilles ont dégagé sous l'église. Il ressemble beaucoup à la nécropole qu'on a découverte près d'Ostie, dans l'île Tibérine et que G. Calza a publiée sous le titre *La Necropoli del porto di Roma nell'Isola Sacra*, Rome, 1940. Il est visible aujourd'hui sur une vingtaine de mètres de largeur (N.-S.) et une soixantaine de mètres de longueur (E.-O.). Il se compose essentiellement de mausolées sur plan carré ou rectangulaire, alignés côte à côte le long d'une sorte de rue. Les murs sont recouverts de briques et imitent la façade d'une maison (fig. 1). L'intérieur est voûté et décoré avec soin. Parfois une sorte de cour précède le mausolée proprement dit. Dans les murs de la cour ou de la chambre intérieure sont aménagées des niches, ou *loculi*, pour les urnes funéraires. Des sarcophages de terre cuite ou de marbre recueillaient les corps quand ceux-ci étaient inhumés au lieu d'être brûlés. En dehors des mausolées, on trouve aussi un grand nombre de tombes d'un type plus humble, sarcophages sans décor simplement enterrés dans le sol ou même fosses en pleine terre à peine protégées par quelques tuiles formant couvercle.

La plupart des mausolées furent construits au cours du IIe siècle ou au début du IIIe siècle. Mais ils restèrent en usage jusqu'au début du IVe siècle. Ils nous renseignent donc valablement sur les croyances et les coutumes funéraires des habitants de Rome depuis le règne d'Hadrien jusqu'à celui de Constantin. Epitaphes et décor figuré sont pour nous les documents les plus instructifs. Les premières nous apprennent les noms des familles qui utilisèrent ce cimetière : beaucoup sont des familles d'affranchis riches, qui portent à côté de leur nom étranger (générale-

ment de forme grecque) le *nomen* de l'empereur ou du citoyen qui leur a donné la liberté. Ainsi par exemple *M. Aurelius Hieron* ou *M. Caetennius Antigonus.* A côté des épitaphes païennes au formulaire traditionnel, comportant la dédicace *D(is) M(anibus)*, on trouve déjà des inscriptions funéraires chrétiennes avec la formule *dormit in pace.* Certains textes plus étendus donnent un aperçu de la carrière ou des sentiments du personnage : c'est le cas pour l'épitaphe de Flavius Agricola citée plus haut, qui le montre sectateur décidé d'Epicure. D'autres inscriptions trahissent dans le monde païen une aspiration à l'immortalité par l'union du corps périssable avec la Terre divinisée : *Cinis sum, cinis terra est, terra dea est, ergo ego mortua non sum.* Même aspiration dans la touchante épigramme qui figurait sur la tombe d'un enfant nommé Optatus :

Hic jacet Optatus, pietatis nobilis infans,
cui precor ut cineres sint ia sintque rosae,
terraque quae mater nunc est sibi sit levis oro :
namque gravis nulli vita fuit pueri.

Ailleurs le souvenir des thèmes épigrammatiques grecs reste bien vivant, comme dans l'exhortation adressée au passant qui s'arrête devant le tombeau : *(... hic ja)cet; et viridi requiesce, viator, in herba, (ne)u fuge, si tecum coeperat umbra loqui.* Ni dans la versification ni dans la syntaxe ces textes ne se conforment toujours à la stricte règle classique : ils n'en sont pas moins à nos yeux émouvants et révélateurs.

Non moins significatifs apparaissent les éléments décoratifs des sarcophages et des mausolées. Dans un de ces derniers, une fresque représente un dieu égyptien, non pas sous sa forme hellénisée, mais exactement semblable à ceux qui figurent sur les parois des syringes de la vallée du Nil. La même tombe renfermait un sarcophage de marbre magnifiquement décoré d'une scène dionysiaque : Bacchus et Ariane entourés d'un thiase de Satyres et de Ménades exaltées. On sait que la représentation d'Ariane endormie, que Bacchus vient éveiller, passait alors pour symboliser aux yeux des initiés le destin promis à leur âme qui, sortant du sommeil de la mort, goûterait à jamais les joies de l'union avec leur dieu. Toujours dans le même mausolée, on a retrouvé aussi l'épitaphe fragmentaire d'une chrétienne. Ainsi ont dormi côte à côte dans le même monument funéraire une famille égyptienne venue à Rome (on sait par Dion Cassius, 71, 8 sq., qu'un prêtre égyptien fut le compagnon de Marc-Aurèle), des initiés aux mystères dionysiaques et des disciples du Christ : et chacun demandait à sa foi religieuse de lui garantir la promesse de la vie éternelle. Comme l'écrivent les auteurs du *Shrine of St. Peter,* « cette tombe nous donne une vivante image de la *praeparatio evangelii* dans l'empire païen ».

La persistante influence de la culture grecque classique se marque partout. Mais les thèmes décoratifs que les Romains lui empruntent se chargent fréquemment d'un sens nouveau. La mosaïque du début du IIIe siècle qui orne la façade d'un mausolée représente la mort de Penthée, déchiré par sa mère Agavé et par les Bacchantes dans la forêt du Cithéron : elle se réfère évidemment à la tragédie d'Euripide, *les Bacchantes*, qui avait illustré cette vieille légende avec éclat. Mais, tout comme les représentations dionysiaques des sarcophages, cette mosaïque à sujet bacchique apparaît ici revêtue d'une signification eschatologique : l'âme assez folle pour résister à l'appel de Dionysos est promise aux souffrances et non à la vie éternelle. Pareille continuité formelle se remarque entre monuments païens et chrétiens, bien que l'interprétation des scènes figurées se transforme du tout au tout. Comparons deux sarcophages provenant tous deux de la nécropole vaticane : l'un est un sarcophage du milieu du IIIe siècle à sujet bacchique (fig. 2), l'autre appartient au IVe siècle et représente, entre les palmiers de Judée, une femme en prières aux pieds de qui se trouve la boîte contenant les évangiles (fig. 3). Les principes de la composition décorative sont les mêmes : une scène figurée, au centre, au milieu de deux panneaux décorés de ces courbes en *S* qu'on appelle des *strigiles.* Mais le motif chrétien a remplacé le motif dionysiaque. Sur le couvercle, des dauphins se jouent sur les flots là où, sur le sarcophage païen, figuraient des monstres marins. Dans l'un et l'autre cas, ces thèmes maritimes avaient un sens eschatologique. Les monstres marins, empruntés au cortège de Thétis et de Pélée, avaient perdu leur caractère primitivement mythologique pour représenter allégoriquement le voyage de l'âme, après la mort, vers les Iles des Bienheureux, au delà du Fleuve Océan. Quant aux dauphins du monument chrétien, ils comportent sans doute une allusion soit au symbole chrétien du poisson, 'ΙΧΘΥC, soit à l'histoire édifiante de Jonas, un des thèmes familiers aux premiers artistes chrétiens parce qu'ils y voyaient une allégorie de la résurrection. Les artistes, comme les littérateurs restent volontiers fidèles aux modes d'expression traditionnels qui leur ont été enseignés : ils les utilisent néanmoins, au prix d'un discret glissement de sens, pour exprimer les idées nouvelles.



Fig. 2. — Sarcophage dionysiaque.
(d'après Toynbee-Perkins, planche 28)

II. LE PREMIER MONUMENT DE SAINT PIERRE

Les fouilles du Vatican n'ont pas seulement dégagé une importante nécropole antique, elles ont aussi apporté quelque lumière sur les raisons qui conduisirent Constantin à choisir cet emplacement pour y élever la basilique. La tradition suivant laquelle saint Pierre aurait subi le martyre à Rome, dans le cirque de Néron, voisin du Vatican, à l'occasion de la grande persécution de 64, n'a guère été mise en doute dans les premiers siècles de l'Église. Plus récemment, des historiens ont montré quelque scepticisme à son sujet, en arguant de la pénurie de documents relatifs à un séjour de l'apôtre à Rome. Reprenant à leur tour le problème à l'aide d'un examen critique des textes, Miss Toynbee et Mr Ward Perkins montrent que, si la présence de Pierre à Rome n'est pas formellement établie, aucun argument toutefois ne permet de la nier. En revanche il ressort de divers témoignages (en particulier d'une lettre de l'évêque de Corinthe Dionysios, rapportée par Eusèbe, *Hist. Eccl.*, II, 25, 8, et d'une épître de saint Ignace d'Antioche) que la présence conjointe de Pierre et de Paul en Italie et leur commun martyre semblaient des vérités admises dans la communauté chrétienne dès la seconde moitié du IIe siècle. Un certain Gaïus, prêtre du début du IIIe siècle, décrit les « trophées » de saint Pierre au Vatican et de saint Paul à côté de la *Via Ostiensis*. Or les récentes fouilles ont précisément permis de reconstituer avec quelque précision ce que pouvait être le *tropaion* de Pierre. Sans entrer dans le détail d'un exposé archéologique délicat et minutieux, je voudrais seulement en indiquer les conclusions, telles que les auteurs du *Shrine of St. Peter* les ont eux-mêmes dégagées.

La construction de la basilique constantinienne paraît avoir été déterminée par le souci de préserver, au centre même de l'édifice, un petit monument funéraire, très simple, qui se trouvait dans la nécropole antique recouverte par la nouvelle église. Ce monument, qu'on désigne aujourd'hui sous le nom d'*Aedicula*, n'est autre que la superposition de trois niches pratiquées dans la face orientale d'un mur que son revêtement de briques a fait appeler le *Mur Rouge* par les fouilleurs. La niche inférieure a été pratiquée dans les fondations de ce mur ; les deux autres

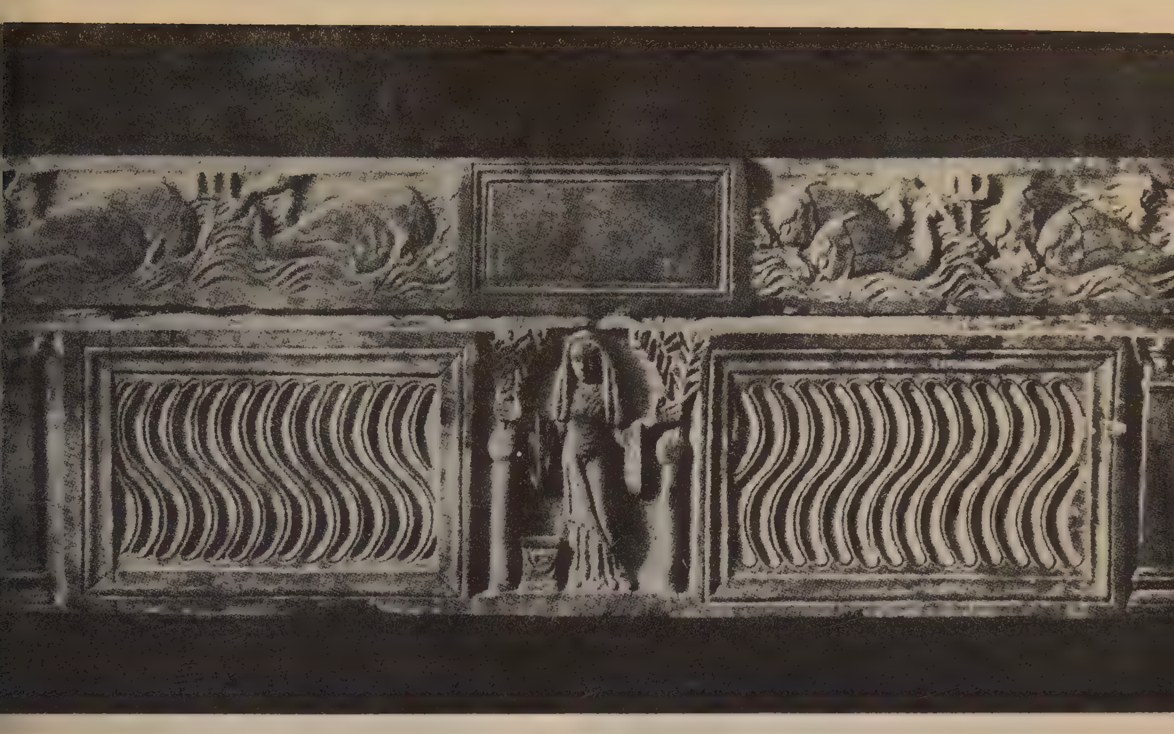


Fig. 3. — Sarcophage chrétien
(d'après Toynbee-Perkins, planche 29).

étaient visibles au-dessus du sol. La niche intermédiaire est actuellement intégrée à la niche dite des *Pallia,* devant la Confession, sous l'autel papal et le baldaquin du Bernin. Les vestiges qui subsistent permettent de se représenter, avec une bonne approximation, l'aspect primitif du monument qui fut édifié vers le milieu du IIe siècle. La restauration proposée par les deux savants britanniques (fig. 4) s'inspire de monuments semblables, comme on en a retrouvé dans la nécropole de l'Isola Sacra par exemple. L'encadrement de la niche supérieure (colonnettes et fronton) et sa forme en cul-de-four sont hypothétiques; en revanche la dalle horizontale en travertin et les deux colonnettes qui la supportent, au-dessus de la niche intermédiaire, sont bien attestées. La niche inférieure, au-dessous du niveau du sol, restait invisible.

L'*Aedicula* n'est autre que le *tropaion* de saint Pierre signalé par le prêtre Gaïus. Le monument peut avoir marqué soit la tombe de Pierre, soit le lieu de son martyre. La précision topographique qui a conduit les constructeurs à pratiquer des niches *dans* le Mur Rouge au lieu d'appliquer un édicule *contre* lui, est plutôt en faveur de l'hypothèse d'une tombe. En construisant le mur, les ouvriers sont tombés sur une sépulture, comme il y en a tant dans la région, sans doute du type le plus humble, mais que, pour une raison qui nous échappe, les chrétiens ont considérée comme celle de l'apôtre : d'où l'installation en cet endroit précis d'une *memoria beati Petri* dont le *Liber Pontificalis* semble avoir conservé le souvenir. De nombreux graffites (prières ou invocations, mais sans que le nom de Pierre y apparaisse mentionné) prouvent la continuité du culte autour de ce monument jusqu'au jour où Constantin en fit le centre de la basilique par lui édifiée en ce lieu. Depuis lors, à travers les siècles, les dispositifs architecturaux ont pu changer à maintes reprises, autels et baldaquins se sont remplacés ou superposés, mais la vénération du *tropaion* primitif n'a jamais cessé au cœur de la grande église.

Tels sont les principaux résultats auxquels les fouilles récentes du Vatican ont abouti. Ils comportent un aspect proprement religieux qui n'a pas à nous retenir ici. La question de savoir si les restes de saint Pierre se sont jamais trouvés à cet endroit, ou s'ils y sont revenus après la translation *ad Catacumbas* qui a peut-être eu lieu dans la seconde moitié du IIIe siècle, n'est

évidemment pas définitivement résolue. Mais l'important pour l'historien des civilisations est que ces recherches difficiles ont permis de suivre en un point privilégié la succession des croyances religieuses et des rites à travers les générations. Elles montrent en particulier combien la civilisation chrétienne, qui est encore la nôtre, plonge profondément ses racines dans les traditions du paganisme. La fin de l'antiquité, malgré les invasions barbares, malgré la religion nouvelle, ne représente nullement une coupure : dès les origines s'était réalisée la synthèse, sur laquelle nous vivons toujours, de l'Antiquité et de la foi chrétienne.

François CHAMOUX.

Note bibliographique

La documentation de cet exposé est empruntée pour l'essentiel à l'ouvrage de J. Toynbee et J. Ward Perkins, *The Shrine of St. Peter*, Londres, Longmans, 1956, 8°, 293 p., 32 pl., 25 fig. dans le texte. Le lecteur pourra consulter aussi les *Etudes d'histoire chrétienne* de J. Carcopino, Paris, 1953.

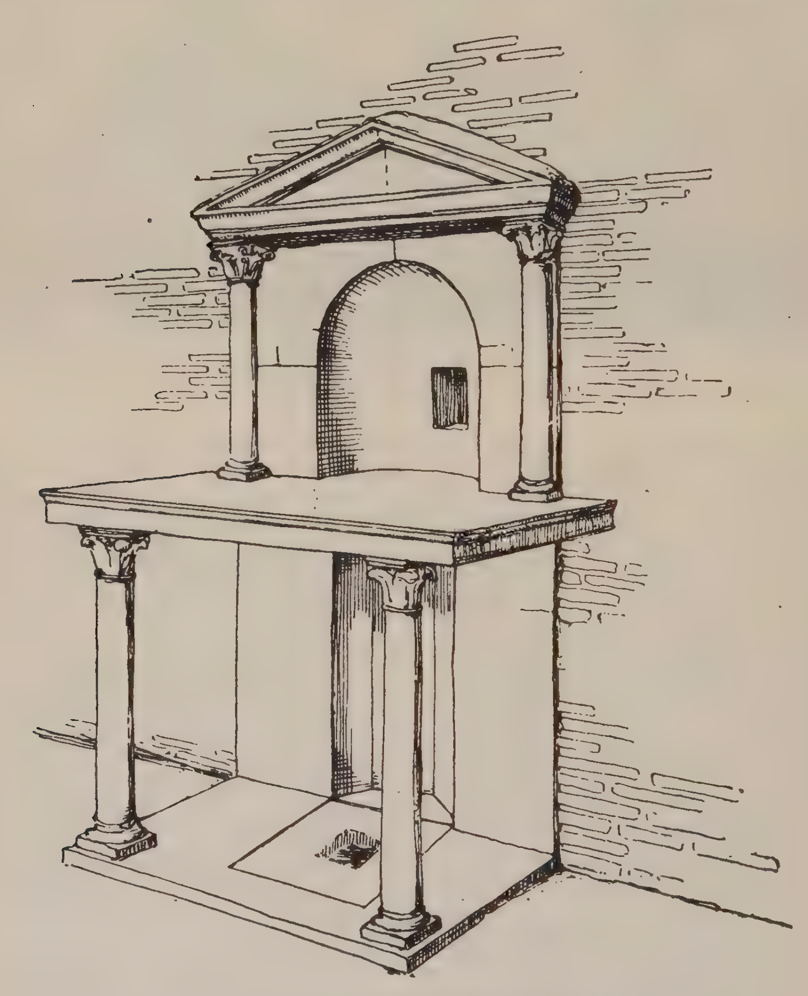


Fig. 4. — L'*Aedicula*, restauration, d'après Toynbee-Perkins, fig. 17.

A travers les livres

Littérature et langue françaises

Frédéric Deloffre : *Une préciosité nouvelle : Marivaux et le marivaudage. Etude de langue et de style.* Paris, Soc. d'édition Les Belles Lettres, 1955, 603 p. (Annales de l'Université de Lyon, Lettres, III, 27).

L'étude technique du mot et de la phrase chez Marivaux, étude complétée par deux index, l'un grammatical et stylistique, l'autre lexicologique, occupe un peu plus de la seconde moitié de cet ouvrage, dont les deux premières intéressent autant la littérature que l'histoire de la langue. Marivaux n'a pratiquement pas laissé de correspondance, et « la question de ses papiers reste entière » (p. 500 n. 4). Mais les recherches d'archives et de bibliothèque menées par l'auteur apportent d'importantes précisions sur sa vie (v. la *Chronologie* et l'*Appendice*) et ramènent au jour des écrits oubliés ou crus perdus, comme ceux auxquels il consacrait en 1954 deux articles de la *Revue des Sciences humaines.*

Cet ouvrage scientifique se recommande par la rigueur de sa méthode, le talent du classement (dont les difficultés apparaissent bien à propos des *images*, p. 251), par la multiplicité systématique des éclairages; mais l'auteur a voulu que cette étude de stylistique s'inscrivit dans le cadre de l'histoire littéraire. Il se réfère constamment, pour déceler l'originalité de son écrivain, à la tradition ou au moment littéraires. La première partie, « Marivaux et son temps », utilise méthodiquement, dans une investigation de la langue de la Régence, l'aide que fournit le *Dictionnaire néologique* de Desfontaines (1726). Au relevé, par genres, des lectures de jeunesse de Marivaux, succède celui des particularités de vocabulaire et de style dans les ouvrages de jeunesse; l'auteur insiste particulièrement sur « la formation du style dramatique » et s'efforce de déceler « les théories linguistiques » de Marivaux. La seconde partie (« Problèmes généraux du style ») contient des tableaux des procédés d'expression propres à chaque type de personnage dramatique (Arlequin, gascon, paysan, etc.) et étudie l'enchaînement des répliques dans le dialogue. Les romans sont soumis à une investigation tout aussi minutieuse. L'auteur peut alors s'interroger sur l'*esprit* de Marivaux (prenant pour point de départ la célèbre définition de Voltaire, précisée et systématisée), puis tenter de classer les *images.*

L'enquête est capitale à bien des titres. M. Deloffre a raison de souligner que Marivaux est « peut-être l'auteur dramatique le plus joué en France après Molière » et que le *marivaudage* (l'histoire du mot est retracée dans l'introduction) est une forme supérieure de « la conversation, art suprême du XVIIIe siècle ». Comment s'est-il formé? la question n'a pu être résolue que par l'établissement d'une chronologie des œuvres plus sûre que celle dont disposait la critique il y a vingt ans. L'auteur, avec une scrupuleuse modestie, conclut brièvement. Il rend hommage à Marivaux d'avoir le premier fait du dialogue « un élément autonome », et voit dans le marivaudage une forme nouvelle « d'investigation psychologique et morale. Des observations encore jamais faites exigeaient des termes nouveaux ».

J. Voisine.

Marivaux : *Le Petit-Maître corrigé.* Texte publié avec introduction et commentaire par Frédéric Deloffre (textes littéraires français). Genève, Droz et Lille, Giard, 1955; 294 p.

M. Deloffre croit pouvoir attribuer à une cabale la chute de cette comédie qui n'eut que deux représentations (1734). Je ne sais si le lecteur moderne lui trouvera d'autre mérite que celui d'avoir inspiré à Musset *Il ne faut jurer de rien*, ou s'il regrettera que le texte (celui de l'éd. originale de 1739, qu'améliore rarement une copie ms. plus ancienne) tienne moins de place dans ce volume que le commentaire. Qu'est-ce qu'un *petit-maître?* L'étude du mot (section I) et celle du « Langage des petits-maîtres » (IV) constituent d'intéressantes contributions à l'histoire de la langue. L'étude de mœurs est moins satisfaisante, s'appuyant sur un type social et littéraire bien difficile à isoler : le *petit-maître* est-il autre chose qu'une variante du *fat*, qui le remplace sur la scène, nous dit-on, après 1770, et dont la riche fortune dramatique est inaugurée par les *Précieuses ridicules?* M. Deloffre n'a pas tenté de l'en distinguer. Son catalogue de quelque soixante titres « Les petits-maîtres au théâtre », commençant à 1685, ne rend pas justice à Molière. Le marquis de Mascarille et le vicomte de Jodelet, les vrais marquis Acaste et Clitandre, ne sont-ils pas à l'origine de beaucoup de ces petits-maîtres? C'est le cas notamment pour ces « petits-maîtres anglais » dont il nous est parlé p. 51 : le type mis à la scène dans la pièce de Vanbrugh (incorrectement orthographié dans la n. 1) qu'adaptait Saint-Evremont, est le *fop*, personnage traditionnel de la comédie anglaise de la Restauration, descendant direct des marquis de Molière et curieuse variante nationale du *fat.*

J. V.

Denis Diderot. — *Supplément au voyage de Bougainville*, publ. par H. Dieckmann. Textes littétaires français, Droz (Genève), et Giard (Lille, 1955), CLV — 87 p.

L'édition critique de G. Chinard (1935) était établie sur la version définitive du texte d'après le manuscrit de Leningrad, alors seul connu. Celle de H. Dieckmann suit une copie non autographe du fonds Vandeul qui constituerait la version originale, et présente les variantes tirées d'un choix de manuscrits de même provenance. On trouvera en appendice quelques témoignages contemporains, tirés notamment du *Voyage* de Bougainville; mais de façon générale le

lecteur est renvoyé pour plus d'information historique à M. Chinard, que M. Dieckmann corrige seulement sur un point : Diderot n'a pas exploité Bougainville dans un sens érotique, se montrant au contraire remarquablement discret sur ce chapitre.

L'introduction contient d'abord une présentation des principaux manuscrits et reconstitue la complexe histoire du texte. Elle étudie ensuite les « Thèmes et structures » de l'œuvre. Magistrale analyse, que le lecteur souhaiterait articulée plus nettement çà et là (les méthodes de composition de Diderot seraient-elles contagieuses?) L'éminent spécialiste de Diderot dégage et distingue avec force la part de l'utopie, celle de la pensée réformiste, celle de la critique religieuse, politique, sociale. Son enquête dépasse le seul *Supplément* pour apporter toute une méthode d'interprétation de Diderot, et des vues pénétrantes et nuancées sur l'« état de nature ». Il montre comment l'homme et l'œuvre s'éclairent réciproquement, substituant à la critique biographique cette *biografia desde dentro* dont il emprunte la formule à Ortega y Gasset. Il découvre dans le *Supplément* et dans les *Contes* une préoccupation commune : la constance en amour. Une étude des rapports entre le *Supplément* et le *Discours sur l'Inégalité* s'élargit en un fécond parallèle entre la pensée de Diderot et celle de Rousseau.

La dernière partie de l'Introduction est moins riche, malgré quelques bonnes pages sur le problème de l'illusion en art chez Diderot. L'éditeur est désavantagé dans l'examen de la langue et du style, auquel il ne consacre que quelques remarques sans grande portée (c'est à tort qu'il voit un « partitif pénible », p. CLIII, dans la construction très correcte « As-tu voulu *de* jeunes filles »). Ces légères faiblesses ne sauraient diminuer l'importance de cette édition désormais indispensable.

J. V.

JACQUES VOISINE : *J.-J. Rousseau en Angleterre à l'époque romantique.* Didier, 1956.

Livre éminemment probe et nuancé d'un comparatiste érudit et lettré, grand admirateur de Jean-Jacques. Étudier l'influence en Angleterre d'une œuvre aux aspects multiples et contradictoires, à une époque où la Révolution française et l'épanouissement de la jeune littérature allemande sont, en quelque sorte, venus brouiller les cartes, n'était guère facile. Aussi M. Voisine s'attache-t-il d'abord, dans une première partie anecdotique assez nouvelle, à préciser les différentes régions où, du vivant de Rousseau, s'esquisse le futur personnage de la légende chez ses plus fervents admirateurs. L'Ouest et les Midlands seront également les foyers de la future renaissance poétique. Mais la publication posthume des *Confessions* vient infléchir la fortune de Rousseau, traité par Walpole de nouvel Erostrate, car il a brûlé le temple de la Modestie (ou plutôt de la pudeur) pour devenir célèbre. Ce qui permet quelques années plus tard à Burke de faire du « philosophe de la Vanité » le bouc émissaire chargé de tous les péchés de la Révolution. Désormais, qu'on le veuille ou non, la plupart des admirateurs de Rousseau seront des *radicals*, ou partisans d'une évolution radicale de la société. Ils s'éloigneront le plus souvent de leur idole à mesure qu'ils retomberont dans le conformisme en vieillissant, ou par haine de l'esprit de conquête de la France révolutionnaire et napoléonienne. Rien ne souligne mieux ce fait que la troisième partie intitulée *Wordsworth et la Révolution poétique*, où sont passés en revue Godwin et Mary Wollstonecraft, Southey et Coleridge au temps de la pantisocratie, et Wordsworth à mi-chemin entre Rousseau et Godwin. Comment conclure à l'influence de Rousseau sur Wordsworth si l'on ne tient compte d'une parenté plus générale entre deux types d'esprit également désireux de réforme sociale autant que de retour à la nature? Et c'est bien pourquoi M. Voisine refuse le plus souvent de se prononcer à ce sujet, quoiqu'il soit tenté de répondre par l'affirmative. Car il a voulu se tenir en dehors des problèmes politiques et sociaux et traiter surtout de l'homme et du poète. Mais il prend sa revanche dans les deux dernières parties de son livre. Il montre que le court poème de Shelley, *Le Triomphe de la Vie*, révèle une influence beaucoup plus profonde de Rousseau sur Shelley que sur Byron, malgré les célèbres strophes du 3ᵉ chant de *Childe Harold* qui remirent à la mode les pèlerinages rousseauistes sur les bords du lac de Genève. Bien des écrivains de second ordre sont également étudiés en passant, tels Beddoes, Landor, Peacock et Leigh Hunt, mais l'ouvrage prend tout son sens avec le cas extraordinaire de William Hazlitt où les affinités électives entre l'essayiste anglais et l'écrivain français semblent avoir conduit le disciple à modeler parfois sa conduite sur celle de son auteur favori. Cas surprenant, mais non unique, représentatif des excès auxquels se livraient alors certaines âmes sensibles, que l'introspection menait jusqu'au bord de la folie. Si l'admiration de M. Voisine pour son auteur l'a conduit par instants à négliger certains aspects d'une œuvre difficile à cerner, on peut dire qu'il triomphe avec Hazlitt, dont le cas est singulièrement mis en relief par la comparaison finale Hazlitt-Nerval. Nous sommes au centre même d'une influence qui n'a cessé de se poursuivre. Et l'excellent ouvrage de M. Voisine, pourvu d'une bonne bibliographie critique, d'un copieux index, et d'une table des matières analytique détaillée, rendra désormais d'immenses services à tous les comparatistes et lettrés qui s'intéressent à l'œuvre de Rousseau et à son influence.

Henri RODDIER.

V. DEL LITTO : *En marge des manuscrits de Stendhal. Compléments et fragments inédits* (1803-1820), *suivis en appendice d'un Courrier italien.* Publications de la faculté des lettres de Grenoble, nº 13. P.U.F. (Paris, 1955), 435 p.

L'étude des manuscrits conservés à la Bibliothèque de Grenoble permet à l'auteur de faire connaître, en les classant dans l'ordre chronologique des écrits auxquels ils étaient destinés, un nombre considérable de fragments antérieurs à 1821 et non encore recueillis par les divers éditeurs de Stendhal. Il est dommage que la typographie de l'ouvrage ne laisse pas distinguer au premier coup d'œil les textes de Stendhal des commentaires, précis et serrés, de son patient et savant éditeur. Ce sera mon seul regret.

Il y a de tout dans ces fragments, qui ne décevront pas les amateurs d'*égotisme :* brouillons ou copies de lettres; notes personnelles (« *For me.* Règle de conduite en amour : avoir des accès de colère tous les mois », p. 31), parfois rédigées dans un curieux sabir anglo-italien; notes de lectures (Shakespeare, l'*Edinburgh Review*, le *Conciliatore*, Molière, Rousseau, etc.); exercices d'« idéologue » et d'apprenti dramaturge, en

relation avec diverses tentatives destinées à la scène. Parmi les pièces les plus importantes, un projet de constitution pour le gouvernement pontifical, une première rédaction d'une page de *De l'Amour*, et le texte de deux articles de critique dramatique parus en traduction italienne dans le *Spettatore* de Milan en 1816. La comparaison des deux versions de ce *Courrier italien*, et les preuves réunies et habilement exposées par M. Del Litto, ne laissent guère de doute sur le bien-fondé de son attribution à Stendhal du texte français, et sur le caractère original de ce texte prétendument traduit.

Les références, dont fourmillent ces fragments, ont été scrupuleusement vérifiées et éclairées. Des renvois aux principaux écrits de Stendhal indiquent l'usage qu'il a fait de ses notes de lectures. Tel inédit suggère des observations sur la chronologie des déplacements de Stendhal. Sans préjuger des interprétations divergentes que pourra proposer sur tel ou tel menu fragment l'érudition stendhalienne, cette dernière, peut-on penser, accordera à M. Del Litto que « ce relevé méthodique peut permettre les grandes éditions critiques qui demeurent encore à entreprendre [...] de *Rome, Naples et Florence* [...], de l'*Histoire de la Peinture en Italie* [...] et de *De l'Amour* ».

J. V.

Benjamin Constant : *Adolphe, anecdote trouvée dans les papiers d'un inconnu.* Texte établi, avec introduction, bibliographie, variantes, notes, et, en appendice, des *Extraits de la Correspondance de Benjamin Constant avec Anna Lindsay. — Lettre sur Julie. — De Mme de Staël et de ses ouvrages*, par Jacques-Henri Bornecque. Classiques Garnier (Paris, 1955), cxxii, 334 p.

Adolphe a attendu trop longtemps la place qui lui revient parmi nos classiques. On s'étonne d'apprendre (p. cxix) qu'il n'a pas connu d'édition entre 1828 et 1919, date à laquelle G. Rudler entreprit une réhabilitation que poursuit aujourd'hui avec autorité et ferveur M. Bornecque. Son texte suit la dernière édition parue de l'aveu de l'auteur (1824), avec les variantes des deux premières éditions (Londres et Paris, 1816) et de la « Copie Monamy », seule utilisable tant que demeure inaccessible le manuscrit original (v. p. cxi). La rigueur scientifique est ici rehaussée par une présentation matérielle irréprochable (tout au plus relève-t-on p. li une citation incorrecte de Milton). La longue, dense, et élégante *Introduction* utilise habilement ce que la *Bibliographie* appelle « les satellites biographiques » du roman, pour en reconstituer la genèse selon une thèse originale : l'épisode qu'est *Adolphe* se serait progressivement détaché d'un autre, *Cécile*, que publia en 1951 A. Roulin; les incidents du roman ne s'expliqueraient pas par la seule liaison de Constant avec Mme de Staël, par son seul amour pour Charlotte de Hardenberg, mais aussi par le souvenir d'autres femmes, Anna Lindsay, Julie Talma, Juliette Récamier. Les textes donnés en appendice prennent donc tout leur sens, en même temps qu'ils complètent la brillante galerie de portraits féminins que présente l'introduction — où Mme de Charrière n'est pas oubliée.

Je n'aime guère certaines formules précieuses (« un écartelé discret ») ou pompeuses (« se réaliser dans cette unité qu'on nomme le mariage »); mais c'est peu de chose dans ce beau travail. Une sûre connaissance de la vie et des écrits de Constant éclaire de citations opportunes la présentation de « l'*Adolphe* actuel » — du roman dans sa version définitive; et les pages qui placent ce petit livre si moderne dans la ligne qui va de La Rochefoucauld à Montherlant, sont d'une lucide pénétration et d'une grande fermeté.

J. V.

Balzac par lui-même, images et textes présentés par Gaëtan Picon. « Écrivains de toujours ». Éd. du Seuil (Paris, 1956), 192 p.

Ce livre, agrémenté d'une abondante illustration romantique, est une nouvelle réussite de la collection « Écrivains de toujours », où l'auteur avait déjà donné un *Malraux par lui-même*. Cette fois, M. Gaëtan Picon s'interroge d'abord sur le bien-fondé de sa tentative. A quoi bon, remarque-t-il, chercher Balzac derrière ses livres? *La Comédie humaine* n'apparaît-elle pas comme « une création sans créateur », si foisonnante, si contradictoire qu'elle semble submerger le romancier? Au reste, si nous écoutons les contemporains, si nous écoutons Balzac lui-même, quoi de commun entre cette œuvre géniale et ce gros homme bruyant, jouisseur, un peu vulgaire! Mais, à vrai dire, ce Gaudissart n'est pas le vrai Balzac, ou, du moins, c'est l'homme superficiel, de qui M. Picon ne nous parle guère. Il s'attache au contraire à atteindre l'être intérieur qui, lui, ne s'explique, ne se comprend que par *La Comédie humaine*. Non que Balzac se soit confessé dans ses romans. Ce qu'il a livré directement de sa vie à son lecteur, c'est tout au plus son enfance sevrée d'amour, certains souvenirs du collège ou de la rue Lesdiguières. Ensuite, il dépasse l'autobiographie pure et simple, mais nourrit cependant ses livres des préoccupations qui l'obsèdent. Il y a transposition, compensation parfois. C'est au plus angoissant de ses embarras financiers qu'il crée des héros aux prises avec la faillite. Et, sur la fin de sa vie, quand il a le sentiment que son œuvre a pâti du long amour insatisfait pour la Polonaise, c'est alors qu'il invente Hulot prisonnier et victime de sa sensualité insatiable. Il a doué certains personnages de ces prémonitions dont il était lui-même éclairé : « De la vie qui vient à sa rencontre, il sait ce qu'il obtiendra et ce qu'elle lui refusera (...) comme s'il était le créateur de cela-même qu'il subit. » Chacun de ses principaux héros incarne les vertus, les triomphes dont lui se sent frustré ou les vices, les catastrophes qu'il veut conjurer. Chacun des grands personnages de *La Comédie humaine* est un double du romancier. Et beaucoup d'entre eux exercent sur un être plus faible ce despotisme — jouissances, aventures, passions vécues par personne interposée — qui est une image de la puissance créatrice de Balzac. Mais, ce Balzac, qui est-il enfin?

« Une aspiration à être ce qu'il n'est pas, à devenir (...). Il est désir, et ce désir est tel que toujours il le porte au-delà de l'objet qui lui est donné ». Conquêtes et triomphes se dissolvent en un immense échec. La *puissance* qui semble d'abord invincible finit par sombrer, parce qu'elle est privée de la *durée*. Le dernier chapitre de ce *Balzac par lui-même* montre comment le romancier a souffert de cette insupportable limite : la mort. « On peut voir Dieu, et on peut l'imiter en écrivant *La Comédie humaine :* mais on ne peut pas être Dieu (...). Balzac n'a pas aimé Dieu. Son vœu n'est pas de le rejoindre pour s'abîmer en lui, pas même de participer à son secret : il est de se substituer à lui, de le détruire ». C'est donc sur l'aspect prométhéen de Balzac que M. Gaëtan Picon fait,

pour finir, porter toute la lumière de son analyse. Analyse aiguë, personnelle, qui prête certes en maint endroit à la discussion, mais qui dégage clairement un point de vue d'ensemble. Les détails biographiques trop connus sont ici sacrifiés. M. Picon a négligé le pittoresque, la légende, non sans quelque sévérité pour ce Balzac étourdissant qu'ont décrit Gozlan et Théophile Gautier. Il ne s'est pas fait le contemporain de son héros. Il ne nous donne pas un Balzac tel qu'on le voyait. Mais, comme Rodin dont il nous présente au début de son livre les saisissantes ébauches, il est allé, avec une très pénétrante intuition, au plus révélateur, au plus intime, aux rapports secrets de l'homme et de l'œuvre.

J. Robichez.

H. de Balzac : *Illusions perdues*, avec une introduction, des notes et des variantes par Antoine Adam, professeur à la Sorbonne. Garnier (Paris, 1956), 876 p.

Cette nouvelle édition du roman est précédée d'une remarquable introduction dans laquelle M. Antoine Adam nous fait assister à la transformation en une ample trilogie d'un récit qui ne devait guère comprendre au début que quatre-vingt-dix feuillets. *Illusions perdues* s'est développé selon un rythme assez semblable à celui de *Louis Lambert* ou du *Médecin de Campagne.* En ce qui concerne les sources où puisa Balzac, M. Antoine Adam a fait de fructueuses découvertes. Il nous apprend, par exemple, que ce Cante-Croix dont Mme de Bargeton garde le souvenir est fort probablement ce Victor de Metternich que Mme de Castries n'oublia jamais. Nous voyons aussi tout ce que le romancier a mis de sa propre expérience dans ses personnages, non seulement dans David Séchard, mais aussi dans Lucien de Rubempré, ce Lucien qui, à la fois, attire Balzac et lui répugne, beau comme Sandeau, et qu'il nous décrit « avec des complaisances d'amant ». Nous savons pourquoi d'Arthez était gentilhomme et picard, pourquoi Bianchon était né à Sancerre, etc. Que d'autres trouvailles ! A l'occasion, M. Antoine Adam balaie les idées reçues : l'identification Gozlan-Nathan, généralement acceptée, est inacceptable, et le peintre J. Brideau ne saurait toujours être dans le *Comédie humaine* E. Delacroix. Contribution appréciable à cette véritable biographie des personnages balzaciens qu'il faudra bien écrire un jour et dont M. Jean Pommier nous a donné déjà un parfait modèle dans son étude sur Rastignac.

Le texte reproduit est celui du Furne corrigé, mais pour faciliter la lecture on a eu soin de rétablir les titres des chapitres — si heureusement évocateurs — que Balzac avait supprimés à regret par économie. Enfin l'ouvrage se termine par une liste des manuscrits et des éditions, une liste des personnages reparaissant dans les autres récits de la *Comédie humaine.* Un choix de variantes allant du manuscrit à la dernière édition permet au lecteur de suivre les transformations du texte dans les traits essentiels. Les variantes particulièrement importantes, celles qui modifient le nom d'un personnage, qui nous renseignent sur le vrai titre de tel journal mis en cause ou qui permettent de dater un épisode, sont soulignées et expliquées dans les notes. Rien ne manque à ce solide instrument de travail. Mais toujours l'érudition sert à expliquer le génie créateur : les riches matériaux qu'utilisa Balzac ne sont pas déversés en vrac; nous voyons comment le romancier les utilise, pourquoi son réalisme est une explication du monde qui l'entoure. Cette édition, indispensable à qui s'intéresse au dix-neuvième siècle par tant de documents et de références à des textes contemporains, nous offre ainsi, vue de l'intérieur, la passionnante aventure d'un esprit.

Maurice Regard.

René Canat : *L'hellénisme des Romantiques. III : L'éveil du Parnasse*, 1840-1852. Didier (Paris, 1955), 220 p.

De ces trois volumes posthumes (1), voici le dernier — inachevé — dû à la piété de M. Pierre Flottes, qui écrit : « Il ne reste rien, à ma connaissance, des plans, projets, notes d'étude qui auraient permis de reconstituer la partie terminale de l'ouvrage et de conduire le lecteur jusqu'à cette date de 1852 annoncée dans le titre ». Les difficultés d'édition étaient peut-être cette fois plus grandes encore que précédemment. Beaucoup d'erreurs matérielles se sont glissées dans ces pages serrées qui débordent de faits et de citations (de nombreuses dates, en particulier, sont inexactes, et la numérotation des notes est décalée des pages 15 à 23). On connaît la thèse de l'auteur ; la fausse équation « hellénisme = classicisme » est une fois de plus mise à mal. Comme on regrette qu'il n'ait pas eu le temps de mieux dégager d'une documentation foisonnante les grandes lignes de force qui auraient fait de son livre une contribution majeure à la définition du romantisme français — de souligner aussi les articulations de cette dernière période (il ne semble pas attacher à la date de 1843 la même importance que M. Henri Peyre dans sa *Bibliographie critique de l'hellénisme en France) !*

Ce romantisme d'après 1840, il nous le montre, une fois épuisées les tentations des littératures étrangères, s'accrochant à la Grèce pour durer, découvrant un « art pourt l'art » digne de ce nom dans le réalisme d'Homère, et abandonnant aux « classiques » les mièvreries d'un hellénisme de pacotille à la mode de 1820. Gautier et Sainte-Beuve dominent cette période. Mais tous les aspects de ce vaste sujet sont éclairés : la défaveur dont souffrent par contre-coup les études latines, la parenté établie par de trop zélés érudits entre l'*Iliade* et nos chansons de geste, les sujets grecs en peinture et sculpture, la naissance de l'École française d'Athènes, les voyages (Mérimée, Ampère, Flaubert), l'interprétation nouvelle de la poésie de Chénier... Le rôle d'intermédiaire de l'étranger n'est pas négligé : ce sont les traductions de Keats par Philarète Chasles, l'hellénisme de Gœthe présenté par Ampère, surtout celui de Heine, le « païen » que découvrent Gautier, Baudelaire, Banville « et tout un cortège de poètes entre 1840 et 1850 ».

J. V.

L. Guichard : *La musique et les lettres au temps du romantisme.* Publications de la faculté des lettres de Grenoble, nº 12. P.U.F. (Paris, 1955), 424 p.

La publication de ce livre agréable, défini par l'auteur comme « un premier guide et une sorte d'anthologie », a coïncidé avec celle du premier tome du grand ouvrage de Mme Th. Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique ;* et une thèse avait déjà été consacrée au même sujet par R.L. Evans en 1927. M. Gui-

(1) Voir le compte rendu du tome II dans *L'Information littéraire* de janv.-fév. 1955, p. 30.

chard a donc pu se trouver gêné dans la composition de ce livre, d'architecture assez composite. Sa conclusion, qui ne dissimule pas la pauvreté musicale de notre Romantisme, lui attribue du moins un culte sincère pour cet art, et confirme l'importance des contacts entre écrivains et musiciens français, tout en soulignant la dette de ces derniers envers les poètes étrangers. Une première partie examine la place tenue par la musique dans la vie de société — et, pour le premier chapitre (période révolutionnaire) dans la vie nationale. On aimerait ici connaître la date de certaines pièces : l'histoire des idées ne saurait être indifférente à telle *Marseillaise* gastronomique qui paraît être (mais sait-on jamais?) une parodie contre-révolutionnaire datant du Directoire (p. 87). Pour la période romantique, des allusions à quelques témoignages iconographiques ou satiriques compléteraient heureusement la présentation (signalons, par exemple, *La Cantatrice de Salon* dans le recueil de 1840-41 *Les Français peints par eux-mêmes)*. La seconde partie fait utilement connaître, à côté des principaux critiques, les revues spécialisées du temps; regrettons que la *Revue des Deux Mondes*, qui touche un plus large public, n'ait pas ici la place qu'elle mérite, car Scudo et H. Blaze de Bury n'ont pas eu seulement le rôle négatif de détracteurs de Berlioz. Ce dernier nous vaut d'ailleurs des pages fort intéressantes dressant le bilan des « prétextes littéraires » de sa musique. La troisième partie est partagée entre ces « quatre grands » : Stendhal (on appréciera les pages sur son amour souvent « impur » de la musique, celles sur musique et romantisme), Balzac (« visionnaire »), Nerval (poète de la chanson populaire, mais en matière de critique musicale simple chroniqueur), G. Sand qui doit à son goût pour la musique « ses deux meilleurs romans ».

J. V.

Claude Pichois : *Le vrai visage du général Aupick, beau-père de Baudelaire*. Mercure de France (Paris, 1955), 71 p.

Le baudelairien très informé qu'est l'auteur, collaborateur du regretté J. Crépet, retouche un portrait paru déjà dans le *Mercure de France* et auquel M. Ruff avait pu dans l'intervalle ajouter quelques touches précises (1). Les quatre pages finales sur *Baudelaire et Aupick* apportent ainsi, de la haine nourrie par le poète, une explication mesurée, fondée sur une meilleure connaissance d'un caractère de militaire, quelque peu borné mais somme toute estimable.

J. V.

Autres livres reçus :

Marivaux : *La double inconstance*, éditée et annotée par Pierre-Bernard Marquet. Classiques Larousse (Paris, 1956). *L'Œuvre de Musset*. Extraits présentés par Pierre Salomon. Classiques France, Hachette (Paris, 1956).

Pierre Burney : *L'Orthographe*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955, 128 p. (Coll. *Que Sais-je?*, n° 685).

Voici un excellent petit ouvrage, précis, clair, complet, sur un des problèmes les plus difficiles et les plus délicats que pose la langue française. M. Burney l'examine sous tous ses aspects avec beaucoup de compétence et, ce qui est peut-être plus méritoire encore, avec une grande impartialité. Son exposé comprend trois parties nettement distinctes, mais complémentaires. Il montre d'abord comment s'est constituée l'orthographe française, en reprenant notamment les explications de Ch. Beaulieux : nous voyons comment les dictionnaires et les autorités responsables ont, à peu de chose près, adopté, pour la rendre peu à peu obligatoire, l'orthographe qu'H. Estienne avait reçue, au XVIe siècle, des « praticiens », les clercs du Parlement. Il nous montre aussi les raisons, les causes, les avantages, ainsi que les inconséquences, les absurdités et les inconvénients de cette orthographe, fort peu phonétique et surtout difficile. Dans une seconde partie, M. B. étudie, avec une précision dans les détails qui prouve combien le sujet lui tient à cœur, les méthodes permettant d'enseigner l'orthographe, leur valeur et leur efficacité, les obstacles qu'elles rencontrent. M. B. fait enfin l'histoire des divers projets de simplification orthographique, optant lui-même pour ce qu'il appelle « une révision prudente et modérée ». M. B. a écrit un livre très vivant, à la fois par l'abondance et la netteté de sa documentation et par une réflexion sans cesse orientée vers les applications concrètes : s'il a eu en vue de servir le français et l'enseignement du français, il apparaît qu'il a atteint son but.

Y. Lefèvre.

Cinq propos sur la langue française de M. Roques, A. Siegfried, M. Arland, R. Heim, L. Bérard, publiés par la Fondation Singer-Polignac, Paris, s.d. (1955), 155 p.

Ce recueil est la publication de cinq conférences organisées par la Fondation Singer-Polignac et faites par cinq personnalités appelées à s'intéresser à la langue française à des titres assez divers. M. Roques traite des *Caractères du français :* il montre qu'au cours de l'histoire le travail des écrivains et des grammairiens a concouru à faire du français un instrument précis pour l'expression de la pensée et que sa principale qualité est la « probité ». M. Siegfried, parlant sur *La langue française et les conditions de la vie moderne*, montre comment la crise de la civilisation entraîne une crise du langage et comment celui-ci peut et doit conserver sa pureté. M. Arland prend pour sujet *La Langue française et la littérature*, considérant plus spécialement la littérature contemporaine. M. Heim s'attache à définir le rôle de la langue française dans l'élaboration des diverses sciences et M. Bérard expose les liens indissolubles qui unissent notre langue et ce qu'il est convenu d'appeler la culture. Les conférenciers montrent tous, avec exemples à l'appui, les inconvénients et les ridicules de la négligence et des fautes contre lesquelles on est amené à réagir de nos jours, non par un purisme gratuit, mais par le seul souci de sauvegarder un héritage qui se trouve être également la première condition d'une pensée nette et féconde. L'*Avant-Propos*, qui présente ces cinq conférences, est, à lui seul, un des exposés les plus vigoureux qui puisse être écrit pour défendre l'opinion selon laquelle les exigences de la langue française ne sont autres que les propres exigences de l'intelligence.

Y. L.

(1) Voir dans l'*Information littéraire* de nov.-déc. 1955, p. 200, le compte rendu de *L'Esprit du mal et l'Esthétique baudelairienne*.

A. Chassang et Ch. Senninger : *La dissertation littéraire générale*, Hachette (1955), 442 pages.

Cet ouvrage, en dépit des apparences, est d'une conception nouvelle, car les nombreux manuels de dissertation antérieurs, traitaient surtout des sujets portant sur des écrivains particuliers et, accessoirement, quelques sujets généraux. Il répond, comme l'observe dans la préface M. l'inspecteur général Pons, « aux besoins précis et graves » de tous ceux qui « ont à faire preuve d'aptitudes littéraires, de culture, de méthode et de goût, sans avoir à justifier de la connaissance approfondie d'un programme déterminé » : les « propédeutes », les « cagneux », ainsi que les candidats à maints concours de recrutement.

Une abondante introduction présente, avec une sobre pertinence, des conseils sur l'art de disserter. Contrairement à ce que pensent la plupart des étudiants novices, la dissertation générale « est difficile, non parce qu'elle est vague, mais parce que, derrière un vague apparent, il faut retrouver des précisions concrètes et vivantes »; il convient, en effet, de ne pas confondre la dissertation littéraire générale, qui argumente le plus possible dans le concret, et la dissertation philosophique d'esthétique, qui raisonne le plus souvent dans l'abstrait. Une autre erreur consiste à croire que, dans ce genre de sujets, on attend du candidat à peu près uniquement des réactions per onnelles, voire des confidences originales; en fait, la réflexion personnelle doit être réservée aux critiques qui se sont fait un nom dans l'essai; plus modeste dans ses ambitions, la dissertation vise bien davantage « à une sûre technique qu'à l'originalité intégrale. » Ainsi donc, « il n'y a pas de dissertation possible sans une *culture* doublée d'une *technique.* »

Le recueil de plans se divise en trois parties : la première traite des sujets sur la culture et la création littéraires; la seconde sur les différentes écoles et tendances; la troisième sur les grands genres littéraires. Ces plans, précédés de réflexions préliminaires qui ont pour but d'empêcher le candidat de s'égarer dans de fausses directions, se présentent à divers échelons : tantôt schématiques, tantôt plus étoffés, quelquefois entièrement rédigés; ils sont suivis d'un choix de sujets proposés.

Cet ouvrage, d'un contenu très riche, remarquablement documenté sans aucune érudition pesante, offre une véritable « somme » des questions littéraires les plus usuellement soulevées aux examens. Il témoigne d'une assez rare probité intellectuelle par le souci constant qu'il a, et qu'il s'efforce d'inculquer aux étudiants, de sacrifier le brillant à l'efficacité. D'autre part, sans donner dans un modernisme de pacotille, MM. Chassang et Senninger sont ouverts aux curiosités contemporaines : ils n'évincent pas le témoignage des critiques anciens, mais font surtout état de l'opinion des auteurs ou essayistes d'aujourd'hui; enfin, estimant que le temps n'est plus où « le Parnasse constituait l'avant-garde un peu audacieuse » des sujets proposés aux divers examens ou concours, ils invitent les étudiants à poursuivre jusqu'à nos jours l'étude des tendances et des écoles et ils proposent même, à partir d'un jugement de M. Philippe Van Tieghem, un plan particulièrement nourri sur le surréalisme, ce qui, remarquent-ils non sans humour, représente bien « l'extrême pointe de modernisme universitaire.»

Paul Surer.

Antiquité classique

H. Dubourdieu : *Exercices pratiques de latin (Versions et thèmes commentés) pour les Etudes latines supérieures.* Fasc. I : *Conseils, textes, syntaxe;* Fasc. II : *Traductions et commentaires*, 83 + 112 pages; Paris, Centre de Documentation Universitaire, s.d.(1955).

Aucun ouvrage ne pouvait être plus utile aux étudiants de latin — et à ces étudiants prolongés que devraient être tous les jeunes professeurs — que ces deux fascicules étroitement complémentaires.

Son but « est d'orienter le travail personnel [de préparation aux exercices de thème et de version] dont le premier principe doit être le *refus absolu de tout bachotage* »; H. Dubourdieu entend, avant tout, suggérer au novice « une *discipline* et une méthode intellectuelles », en lui donnant, non des recettes dogmatiques, mais des conseils éclairés et des exemples concrets de leur application. On appréciera tout particulièrement les recommandations générales concernant le thème latin et les notes de syntaxe et de stylistique (*ut, priusquam, cum ; quidem* et *equidem*), avec leurs références bibliographiques sobres et précises. Les douze versions et les douze thèmes sont rangés par ordre de difficulté croissante; la poésie a sa place dans les textes de thème (un tiré de La Fontaine et un de Musset), mais a été exclue des exercices de version : on le regretterait plus vivement si cette absence même ne promettait une suite ardemment désirée. Les commentaires, très riches et détaillés, fournissent aux étudiants tous les éléments propres à justifier l'interprétation et la traduction proposées, en particulier dans les cas litigieux qui font l'objet de véritables discussions. Bon sens, sûreté, finesse et précision règnent d'un bout à l'autre, et cette sympathie profonde, à la fois pour la matière enseignée et pour le jeune lecteur, sans laquelle il ne peut y avoir de bon professeur. Ce recueil apparaît comme le modèle du genre, et il ne fait pas de doute que nos étudiants, et par conséquent nos études doivent en tirer le plus grand bénéfice.

J. Beaujeu.

Homère : *Iliade*, traduction, introduction et notes de R. Flacelière, *Odyssée*, traduction de V. Bérard, introduction et notes de J. Bérard, Index de R. Langumier, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade (Paris, 1955), 1 140 p.

La collection de la Pléiade vient de donner, groupées en un seul volume, l'Iliade et l'Odyssée. Pour cette dernière, c'est la traduction bien connue de Victor Bérard qui a été reproduite; pour l'Iliade, au contraire, il s'agit d'une traduction inédite due à M. Flacelière. Venant peu après celle de Paul Mazon, parue aux Belles Lettres, cette nouvelle traduction n'entend point la refaire : elle s'est proposé un dessein différent, puisque M. Flacelière, s'inspirant d'ailleurs de la méthode qu'avait adoptée, précisément, Victor Bérard, s'est attaché à donner de l'Iliade une traduction entièrement rythmée, faite d'alexandrins, ou de demi-alexandrins (blancs, naturellement); et l'on admirera à coup sûr le talent avec lequel l'auteur a pu mener à bien une pareille tâche sans manquer au naturel : c'est là un résultat assez remarquable pour qu'on ne manque pas de le louer. Les deux traductions sont précédées, outre leurs notices particulières, d'une introduction générale, que se

sont partagée M. Jean Bérard et M. Flacelière, le premier traitant de l'Age des Héros et le second de la Poésie homérique (sur laquelle il apporte, en fait, des vues résolument unitaires). Ces diverses conditions autorisent l'espoir de voir ce volume contribuer à répandre dans un public assez large le goût et la compréhension de la poésie grecque.

J. de Romilly.

B. Hemmerdinger : *Essai sur l'histoire du texte de Thucydide*, Les Belles Lettres, Collection d'Études anciennes (Paris, 1955), 75 p. in-8°.

Sous une forme précise, brève, presque crépitante, l'étude présentée par M. Hemmerdinger apporte une série de petites démonstrations tendant à restituer l'histoire des manuscrits de Thucydide; et elle a le double mérite de vouloir donner à cette histoire un caractère éminemment concret et déterminé tout en la faisant remonter très haut dans le temps et en la rattachant à tout un contexte historique souvent mal connu : c'est ainsi que l'auteur entraîne son lecteur d'Alexandrie à Athènes et Constantinople, ou l'initie aux secrets de la renaissance iconoclaste et du monastère de Chora. Il établit ainsi, chemin faisant, divers points importants (citons le cas du manuscrit dont nous lui devons d'avoir reconnu l'intérêt). On peut seulement regretter qu'en cherchant la précision concrète, il ait parfois été amené à mêler aux meilleures démonstrations des hypothèses, à notre sens, plus contestables (ainsi dans certaines attributions de personnes). On voudrait discuter bien souvent : peut-être est-ce là l'envers de ce mérite assez rare qu'est l'originalité.

J. de R.

Athénée : *Les Deipnosophistes*, i-ii, texte établi et traduit par A.M. Desrousseaux, avec le concours de Charles Astruc, Les Belles Lettres, Collection des Universités de France (Paris, 1956), lxxiii, 206 pages (ces dernières, doubles).

L'Athénée publié dans la Collection des Universités de France a pour éditeur le maître éminent que fut A.M. Desrousseaux, et celui-ci explique dans l'Introduction que les débuts de l'entreprise remontent à 1885. Le sort fait qu'après tout ce temps l'œuvre si longtemps mûrie paraît tout juste après la mort de son auteur, et il incombera à M. Astruc, qui a été étroitement associé au travail de M. Desrousseaux d'en poursuivre l'aboutissement sans lui. En fait, la charge d'éditer Athénée était une tâche particulièrement lourde : on en mesure les difficultés, si l'on songe qu'il s'agit d'un texte souvent très mutilé, composé de fragments empruntés à des auteurs divers et coupés de leurs contextes naturels. Mais le résultat justifie l'effort. Et, en dehors même de l'inappréciable commodité qu'offrira l'édition pour tous ceux qui ont à consulter Athénée pour y faire telle vérification, beaucoup pourront désormais, non plus le consulter, mais le lire, et le fait est que tous ces détails concrets et bizarres sur la table et les habitudes grecques ouvrent un domaine souvent bien distrayant. Il faut dire enfin que tous ceux qui ont eu la faveur d'approcher A.M. Desrousseaux se réjouiront de retrouver dans la longue introduction du livre, comme dans toute la traduction, cette verve lucide et inimitable qui savait aller droit au fond des choses sans pédantisme ni hypocrisie, et les rendre soudain vivantes et familières.

J. de R.

J. Humbert : *Manuel de thème grec*, Klincksieck, Nouvelle Collection à l'usage des classes, xl (Paris, 1955), 116 p. in-8°.

On trouvera, dans le Manuel de thème grec de M. Humbert cinquante textes français avec leur traduction en grec. Ces textes sont choisis parmi des auteurs variés, allant de Montaigne et Saint François de Sales à Valéry et Giraudoux. La qualité des traductions, qui tiennent adroitement compte du ton et du style, fait de celles-ci — et l'on ne s'en étonnera pas — un modèle éminemment précieux; mais il l'est d'autant plus que des notes assez nombreuses expliquent et justifient, en peu de mots, bien des tours adoptés et des finesses du texte. Grâce à ces brèves indications, les étudiants — de la propédeutique à l'agrégation — pourront méditer sur ces corrigés, comprendre leurs erreurs, et peut-être même saisir avec plus de sympathie les charmes et l'intérêt de cet exercice, qu'une expérience trop réduite les empêche, en général, d'apprécier.

J. de R.

J. Defradas, *Les études supérieures de grec. Initiation à la recherche*, Société d'édition d'enseignement supérieur (Paris, 1955), 79 p. in-12.

Le petit livre de M. Defradas est, sans aucun doute, appelé à rendre à tous les étudiants des services considérables. Il leur permettra de compléter l'enseignement des facultés par un travail personnel fécond, où leur seront évités bien des inconvénients trop fréquents jusqu'ici — tâtonnements et pertes de temps, ou bien recours à des instruments de travail périmés. En premier lieu, il leur apprend la façon d'établir une bibliographie : il part pour cela des principaux manuels existant dans les différentes branches de connaissances et des études les mieux à jour, puis il apporte les moyens de compléter et de préciser, grâce à une revue des répertoires bibliographiques et des revues les plus importantes. Suivent des renseignements sur la manière de lire les auteurs, et, plus précisément, sur la question homérique, puis des indications, à la fois générales et pratiques, sur les sciences annexes : paléographie, papyrologie, épigraphie, archéologie. Dans chaque domaine, le tri est parfaitement sûr et clairvoyant : l'auteur mentionne les auteurs les plus autorisés et les plus récents.

Les jeunes propédeutes, frais émoulus du baccalauréat, ne seront pas seuls à lui être reconnaissants d'un travail si efficace, et bien des agrégés commençant une thèse pourraient encore tirer profit de ce petit volume.

J. de R.

A travers les revues d'études classiques

Les abréviations employées pour désigner les revues sont celles de l'*Année philologique*. Toutes les revues citées se trouvent à la Bibliothèque de la Sorbonne.

A.F.L.T. = Annales publiées par la faculté des lettres de Toulouse.
Altertum = Das Altertum.
Anthropos = Anthropos, revue internationale d'anthropologie et de linguistique.
B.A.B. = Bulletin de la classe des lettres de l'Académie de Belgique.
B.A.G.B. = Bulletin de l'Association G. Budé.
C. Ph. = Classical Philology.
C.Q. = Classical Quarterly.
C.R.A.I. = Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles lettres.
C.W. = Classical Weekly.
Dioniso = Dioniso, Bollettino dell'Istituto del Dramma antico.
F. & F. = Forschungen und Fortschritte.
G.I.F. = Giornale italiano di Filologia.
Hermes = Hermes, Zeitschrift für klassische Philologie.
Historia = Historia, revue d'histoire ancienne.
J.H.S. = Journal of Hellenic Studies.
J.R.S. = Journal of Roman Studies.
Latomus = Latomus, revue d'études latines.
L.E.C. = Les Études classiques.
R.B.Ph. = Revue belge de philologie et d'histoire.
R.F.I.C. = Rivista di Filologia e d'Istruzione classica.
R.I.D.A. = Revue internationale des droits de l'Antiquité.
R.Ph. = Revue de Philologie.
Rh.M. = Rheinisches Museum.
S.O. = Symbolae Osloenses.
Stud. Rom. = Studi Romani.
W.S. = Wiener Studien.

A. AUTEURS GRECS ET LATINS

Augustin. — R. Joly : *Saint Augustin et l'intolérance religieuse.* R.B.Ph., xxxiii, 1955, 263-294. La théorie répressive d'Augustin n'est pas un système d'occasion valable uniquement contre les Donatistes. Le donatisme en a été la cause, mais on ne peut cacher que la doctrine élaborée dépasse le cadre de cette affaire et que ses arguments s'appliquent à toute hérésie et à tout schisme. Sans être le théoricien de l'Inquisition, Augustin lui a largement ouvert la voie.

— Q. Tosatti : *Agostino e lo Stato romano.* Stud. Rom., iii, 1955, 532-547. Bref exposé de la pensée politique d'Augustin, en particulier des jugements qu'il porte, dans la Cité de Dieu, sur l'histoire romaine et de son attitude vis-à-vis de quelques grands problèmes, tels que la guerre, l'impérialisme, la répression de l'hérésie.

Catulle. — Ed. Fraenkel : *Vesper adest.* J.R.S., xlv, 1955, 1-8. Commentaire au Carm. lxii pour montrer que cet épithalame, bien que ses principales caractéristiques soient grecques, introduit cependant un élément romain avec le *iam veniet virgo* qui implique la *deductio* et qui occupe le centre du poème écrit pour le mariage d'un couple aristocratique romain. La scène n'est ni en Grèce ni à Rome, mais dans une sphère qui lui est propre.

Cicéron. — E. Pasoli : *De quadam ad Caesarem epistula quam Cicero nunquam misit.* R.F.I.C., xxxiii, 1955, 337-360. Nouvelle discussion de tous les passages des Lettres à Atticus où il est question de la lettre que Cicéron devait écrire à César pour lui donner des conseils sur la façon de gouverner, en particulier examen critique de xiii, 31,3 pour éliminer certaines conjectures improbables. Il ressort de cette étude que l'esprit de Cicéron répugnait à la flatterie.

— G. Rudberg : *Cicero und das Gewissen.* S.O. xxxi 1955, 96-104. Bien que le terme de *conscientia* ne comporte pas encore chez Cicéron de définition logique, ce que nous entendons par conscience, voix de la conscience est présent dans les Lettres, où ce concept s'exprime de diverses façons.

Epicure. — C. Brescia : *La φιλία in Epicuro.* G.I.F., viii, 1955, 314-332. La notion épicurienne de φιλία ne se conçoit bien que dans le cosmopolitisme du monde hellénistique. Elle n'est pas seulement un concept; elle a une valeur dans les relations humaines et, au-delà de celles-ci, dans la participation à l'immortalité. La déformation de la pensée d'Epicure dans ce domaine ne fut pas seulement le fait des écoles adverses, mais même d'un éclectique remarquable comme Cicéron.

Eschyle. — N.B. Booth : *Aeschylus Supplices* 86-95. C.Ph., L, 1955, 21-25. De ce passage ressort une conception de Zeus tout-puissant et mystérieux, aux décrets inévitables et imprévisibles; Zeus tend aussi à devenir, bien qu'il soit encore en partie anthropomorphique, l'intelligence suprême, le dieu des philosophes.

Euripide. — E.M. Blaiklock : *The nautical imagery of Euripides' Medea.* C.Ph., L, 1955, 233-237. Le thème de la Médée d'Euripide est la décadence d'un grand amour. Les rappels de l'aventure d'Argo, qui se placent au début et à la fin de la tragédie, sont symboliques, marquant l'abîme entre un passé romantique et la réalité présente, entre le couple d'hier et celui d'aujourd'hui.

Homère. — J. Defradas : *Les épithètes homériques à valeur religieuse.* R.Ph., xxix, 1955, 206-212. Les épithètes dites traditionnelles appliquées par Homère aux noms de villes et de pays sont rarement indifférentes. Les villes qu'il qualifie de saintes ou de divines ont toujours une importance religieuse.

— D. Gray : *Houses in the Odyssey.* C.Q., xlix, 1955, 1-12. Les maisons homériques et le palais d'Ulysse, tels qu'ils sont décrits dans l'Odyssée,

correspondent bien, pour le plan général et l'organisation intérieure, à la Maison des Colonnes de Mycènes.

Horace. — P. Boyancé : *Grandeur d'Horace.* B.A.G.B., 1955, 4 (Lettres d'Humanité xiv), 48-64. Ce qui fait la grandeur d'Horace, c'est son sens de la liberté : liberté extérieure, liberté intérieure, liberté de jugement, son naturel et sa sincérité, qu'il faut reconnaître même dans sa ferveur religieuse et son attitude politique, sa recherche d'une poésie parfaite dont la pureté est faite de renoncement, mais d'équilibre, et dont il n'écarte que les âmes grossières et incapables de comprendre son message moral.

— R. Hanslik : *Die Religiosität des Horaz.* Altertum, i, 1955, 230-240. Plutôt que d'une conversion, il faut parler chez Horace d'une revision de ses conceptions religieuses; c'est entre 30 et 24 que se placent les poèmes les plus fortement marqués d'un sentiment religieux; cet élément, chez le poète vieillissant, se manifeste dans l'attitude philosophique, la valeur donnée à la poésie et à la contemplation de la nature.

— E. Turolla : *Una prima maniera nella poesia oraziana.* G.I.F., viii, 1955, 208-218. Les recueils d'Horace contiennent des poèmes composés antérieurement et possédant le caractère de tentatives faites dans des directions diverses; on retrouve dans leur inspiration les traces d'une crise spirituelle, qui aboutit au détachement de toute activité extérieure.

Juvénal. — W.S. Anderson : *Juvenal. Evidence on the years A.D.* 117-128. C.Ph., l, 1955, 255-257. On aurait pu croire que la mode du port de la barbe, qui se répand à Rome à partir de l'avènement d'Hadrien, se refléterait dans les Satires postérieures à cette date, fournissant un critère de datation, mais il n'en est rien : les allusions que Juvénal fait aux barbus sont de même nature que dans les livres précédents.

Platon. — H. Diller : *Probleme des platonischen Ion.* Hermes, lxxxiii, 1955, 171-187. Le contenu philosophique du dialogue est purement platonicien, ainsi qu'en grande partie la marche du raisonnement qui, en ouvrant certaines perspectives, éclaire parfois la pensée platonicienne tout entière. Mais l'unité de l'ensemble n'est pas assurée, la conclusion qui ne formule pas l'aporie n'est pas dans les habitudes de Platon. Peut-être faut-il en revenir à l'hypothèse qui voyait dans l'Ion la publication tardive par un disciple d'un projet de dialogue conçu par le maître.

Pline l'Ancien. — G. Steiner : *The skepticism of the elder Pliny.* C.W., xlviii, 1955, 137-143. On exagère en général la crédulité de Pline. Son manque de discrimination vient plutôt de la masse des sources qu'il utilisait et de la vaste étendue de son entreprise, par conséquent du manque de temps disponible pour la critique.

Polybe. — P. Pédech : *La géographie de Polybe. Structure et contenu du livre* xxxiv *des Histoires.* L.E.C., xxiv, 1956, 3-24. D'après les témoignages de Polybe lui-même, de Strabon, et ce que nous savons de la méthode de l'auteur et des usages de la géographie antique, nous sommes en mesure de postuler que le livre xxxiv comportait des notions générales sur la topographie des continents, une chorographie de l'Europe comprenant un dessin général des péninsules et des bassins de l'Europe méditerranéenne et une description périégétique de l'Espagne et de la Gaule, enfin une περιοδεία de l'Afrique.

Quintilien. — L. Herrmann : *Quintilien et le Dialogue des Orateurs.* Latomus, xiv, 1955, 349-369. La date de publication du Dialogue, 88 ap. J.-C., les prétendues allusions que Pline le Jeune y ferait dans ses Lettres, les divergences entre le Dialogue et les œuvres historiques de Tacite, l'absence de Sénèque dans le Dialogue, les rapports entre le Traité du Sublime, le Dialogue et l'Institution oratoire, divers autres indices de détail fournissent des arguments contre l'attribution du Dialogue à Tacite et en faveur de son identification avec le De causis corruptae eloquentiae de Quintilien, réputé perdu.

Rutilius Namatianus. — L. Alfonsi : *Significato politico e valore poetico nel De reditu suo di Rutilio Namaziano.* Stud. Rom., iii, 1955, 125-139. Le poème de Rutilius se présente comme une œuvre de propagande, un manifeste de la politique de l'aristocratie, centrée autour de la défense de la culture gréco-latine, désormais homogène, et des valeurs morales et sociales qu'elle représente en face des forces d'anarchie, de violence, de désintégration, de refus de la vie qu'apportent le christianisme et la barbarie.

Sénèque. — G. de Vico : *Premesse per una lettura delle Consolationes di Seneca.* G.I.F., viii, 1955, 333-348. Bien que Sénèque, dans ses Consolations, s'en tienne au schéma traditionnel, il leur imprime une note personnelle en s'abstenant de toute érudition mythologique et en indiquant l'étude des lettres comme remède à la souffrance morale.

Sophocle. — I. Errandonea : *Le chœur dans l'Electre de Sophocle.* L.E.C., xxiii, 1955, 367-403. L'interprétation de la tragédie est faussée par une erreur fondamentale : on croit d'ordinaire qu'Electre est tendue vers la vengeance et que le rôle du chœur est de lui prêcher la modération, alors qu'au contraire le désespoir d'Electre est stérile; c'est le chœur qui la pousse à rendre sa haine efficace et qui, par ses interventions, opère le changement spirituel de la protagoniste.

— H. Grégoire : *L'immortalité de Philoctète et les amulettes orphiques découvertes dans les nécropoles de la Grande-Grèce.* B.A.B., xli, 1955, 445-452. Les vers 1425-1444 du Philoctète sont à rapprocher des textes des amulettes orphiques trouvées en Grande-Grèce, notamment à Petelia; dans ces vers, Sophocle montre qu'il connaît la tradition faisant de Philoctète le fondateur de Petelia et d'autres cités de la Grande-Grèce; de plus il fait initier par Héraclès et mener à l'immortalité, comme les fidèles de Petelia ou de Thurium, le héros qui avait gagné le ciel par ses longues souffrances et ses durs travaux.

Suétone. — P. Grimal : *Sur deux mots de Néron.* A.F.L.T. Pallas, iii, 1955, 15-20. Les mots prêtés à Néron, au moment où fut inaugurée la Maison d'Or, par Suétone, Néron xxxi, 4, et avant de tomber sous le poignard d'Epaphrodite, *Ibid.* xlix, 1, ne sont pas l'expression d'un cabotinage pervers, mais bien plutôt celle d'un stoïcisme mystique.

Tacite. — F. Klingner : *Beobachtungen über Sprache und Stil des Tacitus am Anfang des 13. Annalenbuches.* Hermes, lxxxiii, 1955, 187-200. Examen de la construction de la phrase et du choix des mots en tant qu'éléments révélateurs de la pensée de Tacite, du drame intérieur qui s'exprime dans le drame tout court, encore latent au début du règne de Néron.

— E. Koestermann : *Die Majestätsprozesse unter Tiberius.* Historia, iv, 1955, 72-106. Un nouvel examen de la façon dont Tacite traite des procès *de maiestate* dans les trois premiers livres des Annales montre que non seulement il ne falsifie pas les faits, ce qui a été généralement reconnu, mais que, dans le choix qu'il fait de la matière, il a aussi laissé parfois de côté des éléments défavorables à Tibère. C'est à tort qu'on lui a reproché d'accabler systématiquement ce personnage.

Thucydide. — J.H. Oliver : *Praise of Periclean Athens as a mixed constitution.* Rh.M., xcviii, 1955, 37-40. L'examen de Thucydide II, 37 et 65 montre que l'idéal d'une constitution mixte, qui n'est pas celui du Périclès historique, mais de l'historien lui-même, imprime un coloris anachronique au langage dans lequel la pensée de Périclès est résumée.

Tite-Live. — O. Schoenberger : *Zur Coriolan-Episode bei Livius.* Hermes, lxxxiii, 1955, 245-248. L'épisode de Coriolan, II, 39, 40, construit sur les motifs de la *discordia* et de la *menis*, remonte vraisemblablement, à travers Ennius, à Iliade ix, 526-599, qui retrace l'histoire de Méléagre.

Virgile. — L. Pepe : *Virgilio e la questione dinastica.* G.I.F., viii, 1955, 359-371. On n'a pas assez remarqué la place importante qu'occupe dans la revue des héros du livre vi de l'Enéide M. Claudius Marcellus, le vainqueur de Syracuse. Il est certain que le jeune Marcellus figurait à ses côtés dans le poème déjà avant sa mort, et que l'épisode ne fut que modifié après coup. Dans la lutte pour la succession d'Auguste, Virgile s'était prononcé en faveur du neveu de celui-ci. Il ne fait en effet pas figurer parmi les descendants des Troyens la gens Appia Claudia, à laquelle appartenait Tibère.

B. CIVILISATION ET COUTUMES RELIGION ET MYTHOGRAPHIE

H. Bardon : *Lo scrittore nella civitas.* Stud. Rom., iii, 1955, 509-531. Le Romain n'admet pas la profession d'écrivain. Toutefois, l'histoire littéraire de la république montre une lente amélioration de la condition sociale de l'écrivain de métier, en même temps que la tendance d'une minorité aristocratique à libérer l'œuvre littéraire de tout utilitarisme, à en faire la création du dilettante plutôt que du professionnel.

J.J. van de Casteele : *Indices d'une mentalité chrétienne dans la législation civile de Constantin.* B.A.G.B., 1955, 4 (Lettres d'Humanité xiv), 65-90. On discerne dans la législation civile de Constantin des tendances qui, sans être absolument nouvelles et exclusivement personnelles à cet empereur, s'opposent à celles du droit romain païen primitif : souci de respecter la dignité de la personne, préoccupation d'assurer l'unité morale de la famille, constitution progressive d'un corps de fonctionnaires responsables en conscience.

J.H. Croon : *The mask of the underworld daemon. Some remarks on the Perseus-Gorgon story.* J.H.S., lxxv, 1955, 9-16. La légende de Persée à Sériphos serait un mythe étiologique expliquant un rituel masqué. Persée serait le porteur du masque du démon des Enfers, le gorgoneion.

G. Downey : *Philanthropia in religion and statecraft in the fourth century after Christ.* Historia, iv, 1955, 199-208. L'emploi que les auteurs chrétiens font de *philanthropia*, qui supplante en partie *agapè*, atteste l'hellénisation du vocabulaire et de la pensée des chrétiens, tandis que son emploi par les auteurs païens est à la fois un tribut payé au succès du christianisme et un signe de la persistance des valeurs de base du paganisme, mais aussi et surtout le symbole d'un changement profond d'attitude à l'égard des barbares, né de la conscience toujours plus vive du caractère universel de l'empire romain.

M. Durry : *Le mariage des filles impubères à Rome.* C.R.A.I., 1955, 84-90. Les médecins anciens s'accordent à dire que les filles sont formées à quatorze ans; les juristes considèrent qu'elles peuvent se marier à douze ans; la contradiction s'explique sans doute par le fait que les Romains pratiquaient et consommaient le mariage avec des filles impubères, comme le prouve entre autres Plutarque, Numa xxvi, 1-3 (cf. aussi R.I.D.A., 3e sér., ii, 1955, 263-273 et Anthropos, l, 1955, 432-434).

E.M. Jenkinson : *Further studies in the curriculum of the Roman schools of rhetoric in the republican period.* S.O., xxxi, 1955, 122-130. C'est à tort que Sénèque, Suétone et Quintilien voient dans la *thesis* l'exercice presque unique des écoles de rhétorique de l'époque républicaine, qui pratiquaient déjà la *suasoria* et la *controversia;* mais ils sont en cela influencés par le regret de voir à leur époque la *thesis* reléguée à une place secondaire et par les considérations de Cicéron dans ses ouvrages de rhétorique autres que le *De inventione.*

E. Rosner : *Die Lahmheit des Hephaistos.* F. & F., xxix, 1955, 362-363. Le mythe de l'infirmité d'Héphaistos garderait le souvenir d'intoxications provoquées par le travail du métal au 3e millénaire avant J.-C. et pouvant entraîner des paralysies persistantes.

L. Séchan : *Légendes grecques de la mer.* B.A.G.B., 1955,4 (Lettres d'Humanité xiv), 3-47. Les légendes de Protée, des îles des Bienheureux, de l'Atlantide, d'Arion avec le dauphin, de Thésée à la mer, de Glaucos le marin, de Poséidon et de sa cour, de la naissance d'Aphrodite sont reprises pour en faire ressortir le romanesque, la poésie, la valeur symbolique profonde.

Juliette Ernst.

NÉCROLOGIE

Nous avons appris avec tristesse le décès de M. Jacques DESJARDINS, inspecteur général de l'Instruction publique, dont nos lecteurs connaissaient la compétence, la délicatesse et l'humanité ; sa disparition touche directement « l'Information littéraire » qui perd en lui un de ses plus précieux collaborateurs.

Le Comité de direction.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

Vers une définition de la poésie

Un enseignement intelligent doit viser non pas tant à meubler la mémoire qu'à former l'intelligence : une tête bien faite plutôt qu'une tête bien pleine. Nos programmes universitaires ont, semble-t-il, oublié cette élémentaire vérité. Mais ce qu'ils semblent avoir oublié bien davantage encore, c'est l'éveil et la formation de la sensibilité et du goût, de cela qui fait que le technicien restera un homme, de ce qui est la source des joies profondes, de ce qui est la source de l'affinement de notre race. Ils l'ont tellement oublié que « les lettres » elles-mêmes ont tendance à devenir procédés et technique : morphologie et syntaxe, dialectes grecs, lois de la formation des langues, toute une philologie savante, mal mise à la portée de pauvres potaches qui finissent par s'en moquer éperdument. Mais le sens de l'étonnement, de l'admiration, le goût des rythmes, des harmonies, le sens du mystère qui règne en nous et dans les êtres ?

— Cela ne s'enseigne pas..., direz-vous.

En effet, cela ne s'enseigne pas, mais comme le délire poétique, dont parlait Platon, cela se communique par contagion. C'est un éveil de l'être profond, au contact d'un homme mûri, mais qui a gardé la fraîcheur de sa sensibilité, le sens de l'émerveillement et la part de poète que tout homme porte en lui. La poésie ne s'enseigne pas, même dans cette belle classe de Seconde qu'on appelait jadis, non sans raison, la classe des Humanités. Mais il faut l'éveiller.

Comment ? Professeur de seconde depuis plusieurs années, j'ai souvent réfléchi au problème. L'enfant, au cours de ses premières années, dans la fraîcheur d'une sensibilité neuve, a ressenti plus ou moins confusément la beauté : musique, paysage, rayon de soleil sur un vieux toit. Je me souviens avoir pressenti à cinq ans qu'il y avait une quatrième dimension au monde devant un rideau de théâtre de village qui tremblait avant de s'ouvrir. A sept ans, je me répétais les derniers vers de la fable du Chêne et du Roseau :

Dont la tête du ciel était voisine
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Tout enfant a fait des expériences analogues. En partant d'elles, il faut lui faire comprendre que la littérature n'est pas un monde extérieur à lui dans lequel on le force à entrer, mais une réalité intérieure à explorer. Il faut qu'il voie que c'est la vie, **sa vie.**

Après avoir, en m'inspirant de cette idée, essayé d'éveiller la sensibilité de mes élèves au contact de belles pages de prose ou de poésie, au contact de belles reproductions d'œuvres d'art, je tente en fin d'année une synthèse : je livre ici ce schéma bien sec, bien imparfait.

J'ai voulu à la fois clarifier et respecter le mystère, ouvrir des pistes, mais sans traverser entièrement les halliers sacrés que ne décriront jamais les mots et devant lesquels on s'arrête en balbutiant. S'il est vrai que le primaire, au mauvais sens du mot, est celui qui prétend tout savoir, tout comprendre, la culture secondaire est essentiellement celle qui sait s'étonner, respecter tout en admirant, qui sent que dans les hommes et dans les choses il y a une part d'immense inconnu, comme dans ces cartes anciennes où les régions inexplorées s'appelaient *terra ignota*...

Un schéma, de sèches notes à vivifier par des exemples, des comparaisons, des appels à l'expérience intime de chacun. Ces notes aideront peut-être quelques-uns de mes collègues. A cette fin bien humblement je les leur livre.

QU'EST-CE QUE LA POÉSIE ?

Liminaire :

1. Difficulté de la définir.

Mot des plus complexes, puisque il y a plus de poésie dans une page de Chateaubriand que dans toute l'œuvre en vers de Voltaire.

Ne parle-t-on pas de la poésie d'un prélude de Chopin, des ruines du Parthénon, etc.

Cf. GIDE (Anthologie de la Poésie française. Préface) :

> « La poésie échappe à toute définition. Elle est comparable à ce génie des « Nuits arabes », qui, traqué, prend tour à tour les apparences les plus diverses, afin d'éluder la prise, tantôt flamme et tantôt murmure, tantôt poisson, tantôt oiseau, et qui se réfugie enfin dans l'insaisissable grain de grenade que voudrait picorer le coq, grain de grenade où se resserre le génie. »

Mais, à défaut d'une définition impossible, on peut essayer de voir ce qu'elle n'est pas et de dégager ses éléments constitutifs.

2. Ce n'est pas un simple jeu.

Cela contre MALHERBE (« Le poète pas plus utile à l'État qu'un joueur de quilles »). Elle est trop associée au destin de l'homme. Elle fait partie de la nostalgie sous-jacente à notre nature.

3. Non pas simple technique,

Le secret de revêtir d'atours éclatants une réalité sordide. L'art, un maquillage mensonger? Notre intuition, lorsqu'elle se penche sur ces abîmes de limpidité que sont certains chefs-d'œuvre crie que c'est impossible.

4. Ce n'est pas versifier.

Il y a plus de puissance de suggestion et de rêve dans telle page de prose que dans toute l'œuvre en vers d'un Boileau ou d'un Malherbe.

Cf. GIDE :

« Je donne ce livre pour ce qu'il vaut : c'est un fruit plein de cendre amère; il est pareil aux coloquintes du désert, qui croissent aux endroits calcinés et ne présentent à la soif qu'une plus atroce brûlure, mais sur le sable d'or ne sont pas sans beauté. »

(La résonance en nous et de la musique de la phrase : on ne peut changer une syllabe — et de l'image et de l'idée.)

« Et je me comparais aux palimpsestes; je goûtais la joie du savant, qui, sous les écritures les plus récentes, découvre sur le même papier un texte très ancien, infiniment précieux. Quel était-il ce texte occulté ? Pour le lire, ne fallait-il pas tout d'abord effacer les textes récents ? »

I. Le poète, celui qui voit et qui sent.

(Le poète en lui-même, indépendamment de son lecteur) « Regarder, sentir, exprimer, voilà la vie du poète » (MUSSET).

1. ***Donc*** **une sensibilité d'exception :**

Ame plus accessible aux perceptions du dehors, plus capable d'être impressionnée par certains aspects qui échappent aux autres.

Cf. LAMENNAIS :

« Je regarde ce que les autres regardent, et je vois ce qu'ils ne voient pas ». (Cf. Un peintre devant un paysage).

Son âme s'émeut de ce qui nous laisse indifférents : elle est en contact intime et perpétuel avec les choses et les êtres.

Tout, dit HUGO,

Fait reluire et vibrer mon âme de cristal,
Mon âme aux mille voix, que le Dieu que [j'adore
Mit au centre de tout comme un écho sonore.

Et LAMARTINE :

Ils entendent des voix que nous n'entendons [pas.

Aussi tout aura une vie pour lui :

La mer « plissée d'innombrables sourires » (HOMÈRE).

La lente agonie du coquelicot tranché par la charrue :

Purpureus veluti cum flos succisus aratro
Languescit moriens... (VIRGILE).

Les objets usuels eux-mêmes : Cf. L'horloge de Louis MERCIER.

Objets inanimés, avez-vous donc une âme
Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?
(LAMARTINE).

Telle est sa sensibilité si délicate, si aigue, qu'il est, dit SHAKESPEARE, « un être à dix mille âmes ».

2. *La poésie serait alors* **une prise de conscience d'une réalité mystérieusement cachée sous l'apparence des êtres et des choses.**

Ce que veulent tous les artistes, c'est l'expression d'autre chose que la vie courante, et pourtant d'autre chose qui soit contenue dans cette vie même : « L'art. ne commence qu'avec la vérité intérieure » (RODIN).

Saisir ce mystère qu'ils sentent en eux et dans les choses, dégager de sa masse la merveille qui y est enclose et à laquelle les hommes aspirent sans bien savoir ce qu'elle est :

— « Une reminiscence de ce qu'a vu notre âme faisant route avec Dieu. » (PLATON).

— « Ce qu'il y a de plus ancien, de presque oublié, d'inconnu à nous-mêmes. » (ALAIN-FOURNIER).

Cf. dans BAUDELAIRE, ce texte d'Edgard POE, que Baudelaire a pris à son compte comme s'il était de lui :

« C'est cet admirable, cet immortel instinct du Beau qui nous fait considérer la terre et ses spectacles comme un aperçu, une correspondance du ciel. La soif insatiable de tout ce qui est au-delà et que révèle la vie est la preuve la plus vivante de notre immortalité. C'est à la fois par et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau. Et quand un poème exquis amène les larmes au bord des yeux, ces larmes ne sont pas la preuve d'un excès de joie; elles sont bien plutôt le témoignage d'une mélancolie irritée, d'une postulation des nerfs, d'une nature exilée dans l'imparfait et qui voudrait s'emparer immédiatement sur cette terre même d'un paradis révélé. Ainsi le principe de la poésie est strictement et simplement l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure. »

Cf. encore Djelal EDDIN, cité par BARRÈS :

« La voix du violon, c'est le bruit que fait en s'ouvrant la porte du Paradis. »

Aussi, d'après cela, pourrait-on définir la poésie l'instrument du départ vers la réalité mystérieuse et divine contenue dans la vie et la dépassant, l'éveil ou le réveil d'une nostalgie latente en nous... et cela par la **suggestion.**

(Suggestion : tremplin pour le départ du rêve, de l'imagination, peut-être même d'une certaine forme de la volonté. Les moyens de suggestion les plus puissants respecteront le mystère et l'indétermination. La précision emprisonne le rêve et le limite. Donc images et surtout musique.)

3. *Donc la poésie serait* **une divination,** *puisqu'il s'agit de percevoir le mystère.*

« Il s'agit de ravir aux paysages, aux heures de la journée un secret » (BARRÈS, Mystère en pleine lumière).

« L'essentiel pour l'artiste est de sentir plus intimement, plus profondément que nous. Il peint quelque chose d'autre que des objets inanimés. Devant le ciel, les eaux, les bois, le rivage, il éprouve ce qu'à l'ordinaire les hommes ressentent devant le regard d'une femme aimée » *(Idem)*.

D'où nécessité d'une sensibilité **fraîche et neuve.**

Cf. ALAIN-FOURNIER : « Mon Credo en art ? L'Enfance. »

Cf. GIDE : « Saisir de chaque instant la nouveauté invraisemblable. »

Cf. MAURIAC : « Ce qui fait le poète, n'est-ce pas l'amour, la recherche désespérée du moindre rayon de soleil d'autrefois jouant sur le parquet d'une chambre d'enfant? »

4. *Mais percevoir n'est pas tout. La poésie est aussi le* **besoin d'exprimer le secret ainsi découvert.** *Essentiellement elle est un* **message.**

> « Un écrivain est essentiellement un homme qui ne se résigne pas à la solitude. Chacun de nous est un désert. Une œuvre est toujours un cri dans le désert, un pigeon lâché avec un message à la patte. » (MAURIAC).

Et voici le paradoxe étrange : ce qui était un trésor intime, ce qui, de sa nature, est presque intraduisible, exige pourtant d'être communiqué. « L'art est une délivrance », disait GOETHE, un besoin de crier un secret qui vous étouffe. Et CLAUDEL :

> « Le poète écrit, parce qu'il ne peut faire autrement et qu'il y a en lui quelque chose qui grommelle, réclamant issue et expression.
> Croyez-vous que Shakespeare ou Dostoïevski ou Rubens, ou Titien, ou Wagner travaillaient pour faire de l'art ? Non pas, mais n'importe comment, pour mettre dehors ce grand paquet de choses vivantes. »

5. **Mais** voici qu'en exprimant son secret, il arrive souvent que le poète est **entraîné par lui.** Comme un torrent souterrain imprudemment mis au jour, son secret intérieur en s'exprimant l'emporte ; il n'en est plus le maître, il est dépassé. C'était d'abord lui qui parlait ou chantait, puis brusquement il a l'impression que quelqu'un parle par sa bouche, quelqu'un d'autre ou un « Moi » plus profond qu'il ne connaissait pas, qu'il ne reconnaîtra peut-être plus, lorsqu'il se sera tu.

> « La musique nous entraîne au bord de l'infini et nous permet par instant d'y jeter un coup d'œil » (CARLYLE).

> « Parfois, en écoutant un andante de Mozart, il me semble découvrir sur le sable désert, parmi les méduses mortes, l'empreinte pure d'un pied d'enfant. C'est la trace de Dieu » (MAURIAC).

Le poète, plus encore que ses lecteurs, est entraîné à une pareille découverte ou mieux elle jaillit en lui à son insu. Il profère des richesses qui ne viennent pas de lui. Il s'en étonne parfois :

Cf. HAYDN demandant à ceux qui exécutaient sa « *Création* » : « Est-ce bien moi qui ai fait cela ? »

Une ivresse l'a entraîné, dont il n'était plus le maître.

> « Si le vigneron n'entre pas impunément dans sa cuve,
> Croirez-vous que je sois puissant à fouler ma grande vendange de paroles,
> Sans que les fumées m'en montent au cerveau ?
> Ah ! Je suis ivre... Ah ! je suis livré au Dieu. J'entends une voix en moi et la mesure qui s'accélère, le mouvement de la joie. Que m'importent tous les hommes à présent. Ce n'est pas pour eux que je suis fait, mais pour le transport de cette mesure sacrée.
> Que m'importe aucun d'eux... Ce rythme seul. Qu'ils me suivent ou non... Que m'importe qu'ils m'entendent ou non. Voici le déploiement de la Grande Aile poétique. »

(CLAUDEL).

On comprend alors ce qu'a voulu dire PLATON (Ion, ch. V).

> « Oui, le poète est chose légère, ailée, sacrée. Il ne chante jamais de sang-froid, mais dans un transport divin. Tant qu'il s'appartient et demeure en possession de lui-même, nul n'est capable de faire des vers. Ce n'est pas l'art qui le dirige, c'est une force divine qui l'inspire. Le dieu subjugue leur esprit et les prend pour ministres. Il veut, en leur ôtant le sens, nous montrer à nous, auditeurs, qu'ils ne sont pas les auteurs de tant de merveilles, mais que c'est LUI qui parle et se fait entendre par leur voix. »

II. Le poète par rapport à nous.

1. Voir, sentir ne suffisent pas. Autrement nous serions tous plus ou moins poètes : en fait, nous le sommes inchoativement; sans cela, nous ne saurions ressentir la poésie chez les autres :

> « Il existe chez les trois quarts des hommes un poète mort jeune à qui l'homme survit. »

(SAINTE-BEUVE).

Mais il nous manque de pouvoir exprimer ce que nous ressentons :

> Le souffle nous manquait et personne n'a su
> Deviner quel était le poème inconnu
> Que nous n'avons pas pu décrire...

(SULLY-PRUDHOMME).

Le poète sera alors celui qui **exprime ce que nous sentons confusément**, sans pouvoir le communiquer aux autres. Il est le « musicien de cette musique intérieure que tout homme porte en soi » (Shakespeare). Il l'exprime tout en respectant le mystère.

Exemple : le charme mystérieux des rêves traduit par HUGO dans : « Feuilles d'automne, Dans l'Alcôve sombre... »

Et c'est parce que le poète nous exprime, tout en s'exprimant, que nous acceptons son lyrisme :

Si l'humanité tolère encore nos chants
C'est que notre élégie est son propre poème
Et que, seuls, nous savons sur des rythmes [touchants
En lui parlant de nous, lui parler d'elle-même.

(SULLY-PRUDHOMME).

Peut-être un de mes vers est-il venu vous rendre
Dans un éclair brûlant vos chagrins tout entiers,
Ou, par le seul vrai mot qui se faisait attendre,
Vous ai-je dit le nom de ce que vous sentiez,
Sans vous dire les yeux où j'avais dû l'apprendre.

(Id.)

Insensé qui crois que je ne suis pas toi.

(HUGO).

2. Sa faculté de transformer celui qui l'écoute en un autre être.

BERGSON nous a appris qu'il y avait en nous un « Moi » superficiel, semblable à une monnaie que nous échangeons les uns avec les autres et puis quelque chose de tout à fait profond, de presque inconnu à nous-mêmes, qui ne se révèle qu'à certaines heures. C'est ce « Moi » inconnu que les poètes vont éveiller. (Comparaison avec une musique guerrière qui transformera momentanément le plus pacifique bourgeois en héros, avec l'« Hymne à la joie » de Beethoven qui fera rêver l'être le plus prosaïque.)

La voix du poète opère une *incantation* (Carmen, en latin, veut dire à la fois chant poétique et sortilège incantatoire par lequel les magiciens transformaient les hommes en d'autres êtres).

PLATON insiste sur cet aspect de délire *contagieux :*

> « Leur art est proprement un charme magique. Il rend l'âme attentive ou plutôt il la tient captive et je me laisse si bien prendre à ce charme que je crains d'en perdre le sens et que le poète ne me communique sa folie. Ce n'est pas un art appris, mais une vertu divine dont le poète est possédé. Il en est de lui comme de la pierre appelée « Magnetis » (Aimant).
>
> « Cette pierre non seulement attire les anneaux de métal, mais leur communique sa propre puissance, de façon qu'ils en attirent d autres. Ainsi la Muse rend certains hommes comme possédés et ces enthousiastes communiquent leur délire et il se forme une chaîne d'hommes possédés de la folie divine. »
>
> « C'est pourquoi, dit-il ailleurs, il faut les couronner de fleurs et les chasser de la Cité... »

Cf. encore BANVILLE :

> « Cette magie qui consiste à éveiller des sensations à l'aide d'une combinaison de sons... cette sorcellerie grâce à laquelle des idées nous sont nécessairement communiquées d'une manière certaine par des mots qui, cependant, ne les expriment pas ».

Cf. encore BARRÈS (loc. cit.) :

> « Il y a des airs qui vont jusqu'au sanctuaire de l'âme mettre en activité nos sagesses, nos folies et des ferments de nous-mêmes inconnus ».

Le poète nous entraîne au profit de cet émoi hors du banal quotidien, il éveille, au-delà de la réalité qui nous est offerte, comme une série indéfinie d'échos et de résonances, idées et sentiments obscurs, images estompées, souvenirs lointains (Cf. Henri GHEON : « Chaque fois qu'une phrase, mesurée ou non, en dit plus que le sens littéral des mots, il y a poésie). Il donne le branle à l'oiseau mystérieux que nous portons en nous : imagination, sensibilité, les mêmes facultés que le poète : il nous rend poètes par contagion.

N. B. I. POÉSIE ET ÉLOQUENCE.

Il y a un élément commun entre les deux : prendre l'auditeur par tout son être. Mais tandis que l'orateur dit tout, garde la maîtrise sur son auditeur, ne le lâche jamais, le poète, lui, suggère éveille et laisse le travail s'achever de lui-même. « Si l'éloquence est l'art de la parole, la poésie n'est jamais qu'un certain art du silence : l'art de faire du silence avec des mots. Difficile opération ouvrière, comme du verrier qui a à faire de la lumière et une certaine transparence avec des morceaux de plomb et des tessons de verre opaque. Difficile opération mystique, comme de l'âme qui a à faire avec ses tentations, ses misères et ses faiblesses, de la prière ».

Cf. L. DE GRANDMAISON : La Religion personnelle, cité par H. BREMOND, dans « Prière et Poésie » :

> « Dans la contemplation d'une œuvre d'art, dans l'audition d'une mélodie, l'effort pour comprendre se desserre; l'âme se complaît simplement dans le beau qu'on devine... Ou simplement un souvenir, une parole, un vers de Dante ou de Racine, jaillissant du fond obscur de nous-même, s'impose à nous, nous recueille et nous pénètre. Ensuite nous ne savons rien de plus, mais nous avons l'impression de comprendre un peu ce que jusque-là nous ne comprenions qu'à peine, de savourer un fruit dont nous avions jusque-là rongé l'écorce. »

« Cette rencontre, comme dit THIERRY-MAUNIER, du plus mystérieux de notre être avec le plus mystérieux des choses est l'essentiel de la poésie. »

*N.B.*2. C'est en cela que la poésie est vraiment **créatrice** : poète, du grec « poiein » : faire.

(*Dieu*, étant l'Universel Poète, l'homme ne l'étant que par participation.)

De là sa **divinisation** chez les Grecs. Pour eux, le don d'exprimer les émotions qui laissent muets ceux qui les éprouvent, était un attribut divin.

De plus, par l'**expression,** l'homme prend **maîtrise** sur les choses, les modèles, les rend soumises : cf. le mythe d'Amphion, celui d'Orphée. Le rôle de l'expression est si considérable en poésie, que certains ont voulu l'y ramener tout entière : le XVIIe siècle.

3. Par là le poète nous fait prendre conscience d'une âme **prisonnière,** nostalgique. La poésie éveille, ne comble pas. Il y a toujours écart entre le donné et le rêve. Mais il éveille en nous l'**attente** d'une réalité plus haute que le réel matériel : la poésie est **promesse :**

« La beauté est la promesse du bonheur » (STHENDAL).

(Danger d'ailleurs de s'arrêter à la promesse : « L'art fait des faux dieux », disait Léon BLOY. Danger aussi d'une évasion hors du devoir et d'une certaine désadaptation sociale : cf. « l'albatros » de BAUDELAIRE.)

En tous cas, elle nous accorde au beau et au noble, nous rend les frères de la Beauté. Elle est vision à travers l'opacité des êtres et des choses de leur réalité spirituelle.

4. Enfin elle est **prise de conscience** d'une **communion** avec d'autres âmes accordées avec la nôtre et cela par l'intermédiaire du poète. « Littérature, disait Charles DU BOS, lieu de rendez-vous des âmes. »

III. Le technicien.

Peut-on aller plus loin et découvrir par quel « **miracle** » ces mots de tout le monde qui, sous

une autre plume, ne présenteraient que des idées ou que des images, rien de poétique, sont transmués soudain par on ne sait quelle magie et deviennent excitateurs de vibrations poétiques » ? (H. BREMOND : Prière et Poésie, p. 174).

Bremond ne le croit pas. De fait, souvent il nous faut renoncer à analyser une richesse à la fois si complexe et si simple, à expliquer avec de grosses raisons un charme qui tient à une syllabe :

Cf. un des rares vers poétiques de MALHERBE :

« Et les fruits passeront la promesse des fleurs ».

Mettez : « les promesses » et le vers perd sa poésie...

Nous pouvons cependant parfois déterminer la source de l'émotion poétique. Elle ne réside pas à proprement parler dans un procédé. Pourtant certaines lois se peuvent dégager. La poésie étant l'expression de la sensibilité, et, puisqu'elle traduit des sensations, il est évident qu'elle doit employer des formes **sensibles** : figures, images, musique, ou mieux, puisque ces moyens doivent respecter le mystère et l'indétermination : représentation suggérée, symbole impliqué dans une image, suggestion musicale.

1. Son art est de tout transformer en êtres vivants, en images concrètes chargées d'un potentiel émotif.

Cf. GAUTIER :

« Un poète n'est digne de ce nom que s'il a de cerveau assez de mots prêts pour que, quelque idée qui lui tombe du ciel sur la tête, il puisse à l'instant même les vêtir avec les vêtements qui lui vont le mieux et, si c'est une femme, en faire une danseuse vêtue des étoffes les plus rares, les plus précieuses, couverte des plus riches bijoux et lui dire : « Maintenant va, marche, danse et souris ».

Voici quelques exemples :

Mes vers sont des tombeaux tout brodés de [sculptures.
Ils cachent un cadavre et, sous leurs fioritures,
Ils pleurent bien souvent en paraissant chanter.
Chacun est le cercueil d'une illusion morte :
J'enterre là les corps que la houle m'apporte,
Quand un de mes vaisseaux a sombré dans la mer.

(T. GAUTIER).

J'ai rendez-vous avec la Mort,
A minuit, dans quelque ville en flammes...

(Alain SEEGER).

C'était amis que vent emporte.
Or il ventait devant ma porte.

(RUTEBEUF).

La Rafale d'ailes, si nous voulons l'écouter,
Bat contre nos propres seuils d'argile.

(THOMPSON, parlant de la Grâce divine).

Ce passage du discours du roi Georges VI d'Angleterre, en Noël 1940 :

« Je demandais à l'homme qui se tenait à la porte de l'année : — Donne-moi une lumière, afin que je puisse aller avec sécurité dans l'inconnu? Il répondit : — Va dans l'obscurité et mets tes mains dans les mains de Dieu. Cela devra être plus sûr pour toi qu'une lumière et qu'un chemin que tu connais. »

« Un ciel où fauchent les hirondelles... »

(FOMBEURE).

« Celui que je suis salue en pleurant celui que j'aurais pu être. »

(HEBBEL).

« Pour l'enfant amoureux de cartes et d'estampes... ».

(BAUDELAIRE).

« Ils méditaient sur le Silence, ce battement du cœur de Dieu. »

(MUKERJI).

« Faites que je sois comme un semeur de solitude et que celui qui a entendu ma parole,
« Rentre chez lui inquiet et lourd. »

(CLAUDEL).

« C'est comme si j'avais reçu en don un grand château rempli de miracles, de donjons, de chambres magiques et de lieux de tortures, sans qu'on m'en ait remis la clef. Parfois les portes s'éclairent comme si elles étaient de verre, puis elles s'assombrissent, redeviennent opaques et moi, je reste au dehors. »

(MORGAN : Sparkenbroke).

Victor HUGO est une mine d'images : cf. surtout « Booz endormi ».

2. L'élément musical n'est pas moins nécessaire.

La musique, plus qu'aucun autre moyen, a puissance d'évocation et de suggestion :

« La musique possède une vertu plus mystérieuse que celle d'émouvoir : c'est le pouvoir de créer des images, de faire surgir comme dans un miroir des choses qui s'étaient effacées du souvenir et, ce qui est plus surprenant encore, de suggérer à l'imagination des choses qui lui étaient inconnues et que pourtant elle reconnaît ».

(Raynaldo HAHN).

La poésie naturellement va se servir de la musique, puisque la suggestion est son but essentiel, puisque le vers magique doit faire surgir tout un monde de sensations, d'images, de souvenirs, solliciter chaque auditeur tout en respectant son mystère.

Cf. BAUDELAIRE :

« Manier savamment une langue, c'est pratiquer une espèce de sorcellerie évocatoire. C'est alors que la couleur parle comme une voix profonde et vibrante, que les monuments se dressent et font saillie sur l'espace profond, que le parfum provoque la pensée et les souvenirs correspondants. »

Cela suppose musique.

Or, qui dit musique dit :

a) **Rythme** (Ruthmos = nombre) = façon cadencée, mesurée de faire les vers ou de bâtir sa phrase, au moyen de coupes. Combiner la phrase avec le rythme, pour faire ressortir l'émotion, le mouvement, l'idée.

Cf. « L'enfant grec » de HUGO :

Ou le fruit du tuba, de cet arbre si grand]
Qu'un cheval au galop met toujours en courant
Cent ans à sortir de son ombre.

b) Rôle des éléments acoustiques dans le vers : syllabes, accents, euphonie, orchestration des voyelles et des consonnes. Rime, retour régulier d'un son attendu. (Cymbale ou triangle dans un orchestre).

Cf. BAUDELAIRE (Projet de préface aux « Fleurs du Mal »).

« Le rythme et la rime répondent dans l'homme aux immortels besoins de monotonie, de symétrie, de surprise à l'encontre de la vanité et du danger de l'inspiration.

« La poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique. »

Note. **Notre système syllabique et la métrique ancienne.**

Reconnaissons un illogisme de notre poétique : nous comptons des syllabes, sans tenir grand compte, au moins théoriquement, de la valeur d'accentuation. Notre prosodie semble être faite pour l'œil, alors qu'elle s'adresse à l'oreille : (Cf. la rime pour Malherbe).

Notre langue est moins accentuée que le latin, mais elle l'est cependant. Il y a en français parlé des longues et des brèves. Et les plus beaux vers sont ceux où l'accent tonique du mot correspond à l'accent du vers :

Ariane, ma sœur, de quel amour blessée,
Vous mourûtes aux bords où fûtes laissée...

(Des essais intéressants, mais restés inédits, ont été faits pour abandonner notre système syllabique et retrouver le système des mètres antiques fondés sur l'accent.)

3. Inspiration et travail.

Comme on le voit, la technique a un rôle inattendu. Ce qui semblait pur jaillissement de l'âme, trouvaille spontanée, frénésie subtile, suppose laborieux et tâtonnants efforts, indécis embryons, rebuts, douloureuses ratures.

La première difficulté est d'abord de *traduire* l'intraduisible, d'exprimer l'inexprimable, de parler de Dieu avec le langage des hommes : un problème d'Ecriture :

Comme autour des fleurs obsédées
Palpitent les papillons blancs,
Autour de mes chères idées
Se pressent de beaux vers tremblants.

Aussitôt que ma main les touche
Je les vois fuir et voltiger,
N'y laissant que le fard léger
De leur aile frêle et farouche.

La deuxième difficulté est de résister à la facilité verbale, au laisser-aller rhétorique où s'englue, comme nous le montre souvent Hugo, le plus pur du génie. Traiter la Muse en rétive qu'il faut soumettre au lieu de s'en remettre à elle. Sauver la poésie de l'éloquence : tel est le rôle de la technique.

Henri de LAGREVOL.

Version latine

(Classe de lettres)

LE VIEILLARD DE TARENTE

TEXTE

Atque equidem, extremo ni iam sub fine laborum
Vela traham et terris festinem aduertere proram,
Forsitan et pingues hortos quae cura colendi
Ornaret canerem biferique rosaria Paesti ;

Quoque modo potis gauderent intiba riuis
Et uirides apio ripae, tortusque per herbam
Cresceret in uentrem cucumis ; nec sera comantem
Narcissum aut flexi tacuissem uimen acanthi
Pallentesque hederas et amantes litora myrtos.

Namque sub Oebaliae memini me turribus altis,
Qua niger humectat flauentia culta Galaesus,
Corycium uidisse senem, cui pauca relicti
Iugera ruris erant ; nec fertilis illa iuuencis,
Nec pecori opportuna seges, nec commoda Baccho.

TRADUCTION

Pour moi, si maintenant arrivé au dernier terme de mes travaux, je ne carguais mes voiles, et si je n'avais hâte de tourner ma proue vers le rivage, peut-être chanterais-je la culture et les soins capables d'enrichir et d'orner les jardins, les rosiers de Paestum qui fleurissent deux fois ; je dirais que l'endive aime à boire aux ruisseaux, combien l'ache se plaît aux rives verdoyantes et comment, serpentant dans l'herbe, le concombre arrondit la forme de son ventre ; et je n'oublierais pas le narcisse lent à fleurir et l'acanthe flexible et le lierre au feuillage vert tendre et le myrte amoureux des rivages. Ainsi il me souvient d'avoir vu, aux pieds des remparts élevés de la cité d'Oebalus, où le sombre Galèse arrose les champs blonds, un vieillard de Coryce qui n'avait que quelques arpents d'une campagne abandonnée, terrain ni propre au labourage, ni convenable

Hic rarum tamen in dumis olus, albaque circum
Lilia uerbenasque premens uescumque papauer,
Regum aequabat opes animis, seraque reuertens
Nocte domum, dapibus mensas onerabat inemp- [*tis.*
Primus uere rosam atque autumno carpere [*poma ;*
Et, cum tristis hiems etiamnum frigore saxa
Rumperet et glacie cursus frenaret aquarum,
Ille comam mollis iam tondebat hyacinthi,
Aestatem increpitans seram Zephyrosque mo- [*rantes.*
Ergo apibus fetis idem atque examine multo
Primus abundare et spumantia cogere pressis
Mella fauis ; illi tiliae atque uberrima pinus ;
Quotque in flore nouo pomis se fertilis arbos
Induerat, totidem autumno matura tenebat.
Ille etiam seras in uersum distulit ulmos,
Eduramque pirum et spinos iam pruna ferentes,
Iamque ministrantem platanum potantibus um- [*bras.*
Verum haec ipse equidem, spatiis exclusus [*iniquis,*
Praetereo atque aliis post me memoranda relin- [*quo.*

VIRGILE, *Géorgiques*, IV, 116-148.

pour un troupeau, ni favorable à la vigne. Notre homme cependant, sur un sol buissonneux, faisait venir quelques légumes espacés et, en bordure, le lis blanc, la verveine et le grêle pavot ; il se sentait dans sa fierté aussi riche qu'un roi, et quand, à la nuit close, il rentrait au logis, il chargeait sa table de mets qui ne lui coûtaient rien. Le premier il cueillait les roses au printemps, en automne les fruits ; et lorsque le sombre hiver sous la rigueur du froid faisait fendre la pierre et que la glace encore enchaînait les cours d'eau, il émondait déjà la chevelure du tendre acanthe, et narguait l'été lent et les Zéphyrs tardifs. Aussi, le premier, il avait en abondance abeilles fécondes et nombreux essaims et, pressant les rayons, il en faisait jaillir le miel écumant ; pour lui tilleuls et pins étaient d'un bon rapport ; et autant l'arbre fertile avait promis de fruits en sa fleur nouvelle, autant il en gardait de bien mûrs à l'automne. Il transplanta aussi, en les disposant par rangées, des ormes déjà grands, un poirier au bois dur, des sauvageons portant déjà des prunes, un platane en état de fournir son ombrage aux buveurs. Mais l'espace trop étroit dont je dispose m'oblige à passer outre : à d'autres après moi je laisse le soin de traiter ce sujet.

NOTES

2. *traham... canerem ;* discordance que l'on trouve dans la langue poétique. Un irréel à l'imparfait du subjonctif à côté d'une conditionnelle négative au présent : si je ne carguais les voiles (et je le fais en réalité, affirmation d'un fait), peut-être chanterais-je... Cf. *compellarem ego uirum, ni metuam ;* je l'aborderais, si je ne craignais (et en fait je crains) PLAUTE, Aul. 523.
4. *Paestum ;* ville de Lucanie, près du golfe de même nom ; colonisée par les Sybarites, puissante et florissante, elle perdit son importance sous les Romains, et au temps d'Auguste, elle n'est mentionnée que pour les belles roses qui fleurissaient dans le voisinage.
6. *et uirides ; et (quo modo) uirides.*
tortus ; qui se traîne, qui serpente dans l'herbe.
7. *sera comantem ;* emploi d'un accusatif neutre, correspondant pour le sens à un adverbe. Nombreux exemples en poésie : *toruum clamat, horrendum stridens, insueta rudentem, acerba fremens, perfidum ridens, dulce ridentem,* etc.
comantem ; se couvrir de fleurs. *Coma* s'emploie en parlant des fleurs comme du feuillage (Cf. v. 22).
9. *pallentes ;* se dit des nuances peu éclatantes. Ici vert tendre. Cf. Buc. III, 39 *(superaddita uitis)* diffusos *hedera* uestit *pallentes* corymbos.
10. *namque ;* introduit ici un exemple et non une preuve.
Oebaliæ ; Oebalus, roi de Sparte et père de Tyndare. Les noms *Oebalides, Oebalis,* l'adjectif *Oebalius,* s'appliquent à ses descendants et aux Spartiates en général. Ainsi Tarente (Italie méridionale) est nommée *Oebalia arx* parce qu'elle fut fondée par les Lacédémoniens.
11. *Galaesus ;* le Galèse se jette dans le golfe de Tarente, après avoir arrosé des prairies célèbres par les troupeaux qui y paissaient.
12. *Corycium ;* de Coryce, en Cilicie. Des Ciliciens avaient été transportés en Italie méridionale après la victoire de Pompée sur les pirates. Ils passaient pour exceller dans le jardinage.
relicti ; abandonné, dont nul n'avait voulu.
13. *iuuencis* (ablatif) = *iuuencorum labore.*
14. *seges ;* signifie d'abord : terre préparée et prête à recevoir la semence. Par suite : ce qui pousse sur le champ, récolte, moisson.
16. *uescum ; uescus* (cf. *uescor*) : qui se mange, comestible. On peut ici comprendre : à la tige grêle *(Dict. étym.* de ERNOUT-MEILLET).
Les Romains associaient dans leurs repas le miel et le pavot, Cf. HOR. Art poét. 375.
21. *rumperet, glacie...* : description traditionnelle de l'hiver, rarement aussi rigoureux dans ces régions.
27. *quotque... ; arbos autumno tenebat* (plus expressif que *ferebat,* car il n'avait rien perdu) *totidem (poma) matura quot pomis* (les fleurs sont en quelque sorte des fruits en espérance) *in flore se induerat.*
Cf. MALHERBE : Et les fruits passeront la promesse des fleurs (Prière pour le roi Henri le Grand).
29. *in uersum distulit ;* il transplanta en ligne, c'est-à-dire en les disposant par rangées.
33. *aliis post me ;* l'agronome Columelle, espagnol de Gadès, fera du dixième livre de son Traité *De re rustica* un poème en hexamètres sur l'art des Jardins. « La fraîcheur du sujet et quelques expressions heureuses donnent du charme à son exposé trop technique » (J. BAYET, Litt. lat., p. 457).

J. LÉGER.

Étude morphologique et sémantique des composés nominaux dans un passage d'Eschyle : « Agamemnon » (218-246)

'Επεὶ δ'ἀνάγκας ἔδυ λέπαδνον
φρενὸς πνέων δυσσεβῆ τροπαίαν
ἄναγνον, ἀνίερον, τόθεν
τὸ παντότολμον φρονεῖν μετέγνω·
βροτοὺς θρασύνει γὰρ αἰσχρόμητις
τάλαινα παρακοπὰ πρωτοπήμων·
ἔτλα δ'οὖν θυτὴρ γενέ-
σθαι θυγατρός, γυναικοποί-
νων πολέμων ἀρωγὰν
καὶ προτέλεια ναῶν.

. . . .

Λιτὰς δὲ καὶ κληδόνας πατρῴους
παρ'οὐδέν, αἰῶνα παρθένειον,
ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς·
φράσεν δ'ἀόζοις πατὴρ μετ'εὐχάν
δίκαν χιμαίρας· ὕπερθε βωμοῦ
πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ
προνωπῆ λαβεῖν ἀέρ-
δην στόματός τε καλλιπρώ-
ρου φυλακᾷ κατασχεῖν
φθόγγον ἀραῖον οἴκοις,

. . . .

βίᾳ χαλινῶν τ'ἀναύδῳ μένει·
κρόκου βαφὰς δ'ἐς πέδον χέουσα
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή-
ρων ἀπ' ὄμματος βέλει
φιλοίκτῳ, πρέπουσά θ'ὡς
ἐν γραφαῖς προσεννέπειν
θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις
πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους
ἔμελψεν, ἁγνᾷ δ'ἀταύ-
ρωτος αὐδᾷ πατρὸς
φίλου τριτόσπονδον εὔ-
ποτμον παιῶνα φίλως ἐτίμα.

I. ÉTUDE DE FORME

A. Forme du premier terme.

Ce peut être soit un mot non fléchi, soit un thème nominal ou verbal. Dans ce dernier cas, on a, en principe, le thème nu, c'est-à-dire sans désinence.

a) **Mot non fléchi** (1) :

Préfixe ἁ- < * sm̥. avec psilose dans ἄοζος (2) [231]

Préfixe négatif ἀ- ou ἀν- < *n̥ ou *ᵒn- : ἀταύρωτος [245], ἄναγνος [220], ἄναυδος [237], ἀνίερος [220].
δυσ- : δυσσεβής [219]
εὖ : εὔποτμος [246], εὐτράπεζος [243]
παρά : παρακοπή [223]
περί : περιπετής [233]
πρό : προτέλειος [227]. Le cas de προνωπής [234] est délicat : il semble bien qu'il s'agisse d'un composé à 1er terme προ- ,mais l'étymologie de la deuxième partie du mot n'est pas sûre (cf. E. Boisacq, Diction. étymol. de la langue grecque, s. u. προνωπής.

b) **Mot fléchi** :

α) *nom* — γυνή dans γυναικόποινος [225] -κάλλος dans καλλίπρῳρος [235].

β) *pronom* — πᾶς : παντότολμος [221].

γ) *adjectif* — αἰσχρός : αἰσχρόμητις [222].
πρῶτος : πρωτοπήμων [223].
τρίτος : τριτόσπονδος [246].
φίλος : φίλοικτος [241],
φιλόμαχος [230].

Finale du premier terme :

L'on a vu ci-dessus que lorsque le premier terme d'un composé était un mot fléchi, il devait se présenter en indo-européen avec le thème nu, c'est-à-dire sans désinence. C'est ce que nous avons ici dans les formes αἰσχρόμητις, πρωτοπήμων, τριτόσπονδος, φιλόμαχος où les premiers termes αἰσχρο-, πρωτο-, τριτο- et φιλο-, se terminent par la voyelle thématique ο.

Mais il y a eu assez fréquemment, au niveau du grec, développement d'une voyelle de liaison, le plus souvent ο, parfois ᾱ ou ι, destinée en particulier, dans le cas d'un premier terme athématique terminé en consonne, à faciliter la prononciation en évitant le heurt de deux consonnes. Par exemple ici nous trouvons γυναικόποινος et παντότολμος, alors que les formes de composé à premier terme nu seraient : * γυναικ-ποινος et * παντ-τολμος. Il existe en grec un certain nombre de composés commençant par γυναικο- et παντο (il y a aussi des

(1) Il est bien entendu que l'on se place ici au seul niveau des faits grecs, sans tenir compte des étymologies qui font de certains préfixes ou prépositions, avec plus ou moins de certitude, d'anciens mots fléchis. Pour παρά, περί et πρό, cf. A. Meillet, Introduction à l'étude comparative des langues indo-européennes, Paris, Hachette, 5e édit., 1922, p. 310.

(2) On citera tous les composés non pas sous la forme où ils apparaissent dans ce texte, mais sous la forme du nominatif singulier (masculin s'il s'agit d'adjectifs) attique.

exemples de παν- comme premier terme : πάν-τολμος, en particulier chez Eschyle, παν-τελής, etc.).

Le substantif κάλλος initial de composé prend la forme καλλι-. Ex. : καλλί-πρωρος [235]. Ce type de formation est très prolifique en grec, donnant des mots bien attestés, tels que καλλί-ζωνος, καλλί-θριξ et étant, d'autre part, à l'origine de mots rares ou d'hapax.

A l'inverse du phénomène ci-dessus (développement d'une voyelle de liaison), il faut signaler des cas d'élision ou de contraction à la jonction des deux termes. Élision dans φίλοικτος [241] qui est pour *φιλο-οικτος. Il n'y a pas d'exemple de contraction dans notre texte, mais ils ne sont pas rares. Il suffit de penser aux composés dont le deuxième terme est ἔργον : κακοῦργος de *κακο-Ϝεργος, etc.

B. Forme du deuxième terme.

Deux phénomènes particulièrement fréquents en grec et affectant la forme du second terme ne se trouvent pas ici. Il s'agit, d'une part, de l'allongement d'une voyelle initiale (δυσ-ώνυμος en face de ὄνομα, παν-ώλεθρος en face de ὄλεθρος), d'autre part d'une alternance vocalique, remontant à l'Indo-européen, entre le simple et le deuxième terme de composé (type φρήν/ἄφρων, πατήρ/ἀπάτωρ).

Le problème qui nous retiendra ici est le suivant : le second terme représente-t-il un mot existant dans la langue sous la même forme? Dans le cas contraire, quels principes président à la transformation?

Il arrive que le deuxième terme existe tel quel. Ex. : ἄναγνος (ἁγνός), ἀνίερος (ἱερός). Mais, souvent, il n'existe pas. Il n'existe pas, par exemple, de *σεβής en face de δυσσεβής, qui est bâti sur σέβας; pas de *τολμος en face de παντότολμος, qui repose sur τόλμα, etc. C'est que des adjectifs composés ont comme deuxième terme un substantif et qu'il doit y avoir passage à une flexion d'adjectif. Lorsque la chose est possible, le second terme conserve la flexion qu'il avait lui-même : αἰσχρόμητις (μῆτις), φίλοικτος (οἶκτος), εὔποτμος (πότμος).

Mais si le deuxième terme est un thème en *ᾱ, l'adjectif résultant est du type thématique. Ex. : ἄναυδος (αὐδή), γυναικό-ποινος (ποινή), εὐ-τράπεζος (τράπεζα), καλλίπρωρος (πρῷρα), παντό-τολμος (τόλμα, cf. supra), τριτόσπονδος (σπονδή), φιλόμαχος (μάχη).

Si le deuxième terme est un substantif athématique, l'adjectif résultant peut appartenir à des types de formation assez divers, comme on le voit par les trois exemples ci-dessous : δυσσεβής (σέβας), προτέλειος (τέλος), πρωτοπήμων (πῆμα).

Même variété dans le cas où le second terme se rattache à un verbe, avec, cependant, prédominance, semble-t-il, du type thématique et du type en ᾱ. On a trois exemples ici : ἀταύρωτος (à rapprocher morphologiquement de ταυρόω, bien que le sens du verbe qu'il faut supposer pour expliquer l'adjectif, « avoir des rapports avec un taureau », ne soit pas attesté), παρακοπή (cf. παρακόπτω), περιπετής (en rapport évident avec la racine * pet-ə « tomber »).

On a donc des formations variées, parmi lesquelles les adjectifs thématiques sont bien représentés.

II. ÉTUDE DE SENS

L'étude qui suit sera en majeure partie sémantique. Néanmoins, il s'y mêlera quelques considérations sur l'accentuation. Ces dernières seraient, en bonne méthode, mieux à leur place dans une étude morphologique, mais, comme l'accentuation est fonction du sens du composé autant que de sa forme, il est nécessaire, pour en saisir le mécanisme, d'avoir présentes à l'esprit les grandes distinctions sémantiques. Du point de vue du sens, on classe les composés d'une part en progressifs et régressifs, d'autre part en directs et indirects.

A. Composés progressifs et régressifs.

On a un composé progressif lorsque le deuxième terme dépend du premier ou, si l'on veut, lorsque les éléments se présentent dans l'ordre : déterminé-déterminant. Ex. : ἀρχέ-κακος « qui est à l'origine du mal ». Il faut que le premier terme soit verbal. Ex. ici : les composés en φιλο- : φίλοικτος et φιλόμαχος. Les composés progressifs sont assez rares. L'ordre inverse : déterminant-déterminé définit les composés régressifs. Ce sont eux qui constituent la majorite des composés. Ex. : γυναικόποινος « qui est la rançon d'une femme ». Le premier terme vient déterminer le second, en jouant par exemple, dans le cas ci-dessus, le rôle d'un génitif.

Le problème qui concerne ces composés est celui des relations fonctionnelles entre les deux termes. Celles-ci peuvent être très variées : détermination adverbiale (δυσσεβής, περιπετής, etc.), relations casuelles : nominatif épithète (αἰσχρόμητις « aux honteuses pensées », τριτόσπονδος « à la troisième libation »), génitif (γυναικόποινος, cf. supra), relation dont la nature exacte apparaît assez difficile à déterminer (παντότολμος « dont l'audace concerne tout », καλλίπρωρος « à la proue de beauté »).

Naturellement, les exemples du texte ne peuvent donner de ces relations casuelles qu'une idée imparfaite. Le premier terme joue aussi, suivant les cas, le rôle d'un accusatif (πτολί-πορθος « qui détruit des villes »), d'un génitif-ablatif d'origine (γη-γενής « né de la terre »), d'un datif (θεο-είκελος « semblable aux dieux »), d'un instrumental (γομφο-παγής « fixé avec des chevilles ». Aristoph. Gren. 824).

B. Composés directs et indirects.

Les composés indirects (ou possessifs) indiquent que la notion exprimée par le composé est appliquée à un objet pour le qualifier. Ex. : αἰσχρό-μητις « aux honteuses pensées ». Le sens du composé ne resulte pas d'une totalisation des sens des deux termes : « pensée honteuse ». Il y a transposition et attribution de cette « pensée honteuse » à la « démence » (v. 222-3). Ce type de composés est traditionnellement designé en grammaire comparée par le mot sanskrit bahu-vrihi, m.à.m. « au riz abondant », c'est-à-dire « riche en riz ».

Les caractéristiques de ces composés sont les suivantes : ils sont toujours régressifs. Le deuxième terme est un substantif, mais l'ensemble un adjectif par sa fonction.

On trouve dans ce texte un certain nombre de composés possessifs : αἰσχρόμητις (cf. ci-dessus),

ἄναυδος « à la voix inexistante, muet », δυσσεβής, m. à m. « dont la piété est mauvaise », « impie », εὔ-ποτμος « au sort heureux, fortuné », εὐτράπεζος « à la bonne table, dont la table est bien garnie », καλλίπρωρος « à la belle proue », m. à m. « à la proue de beauté » (cet adjectif en arrive à signifier « beau, gracieux » sans aucune idée de proue, cf. [234] : στόματός τε καλλιπρώρου. Autre ex. chez Esch. Sept, 533 : βλάστημα καλλίπρωρον « beau rejeton »), παντότολμος « à l'audace prête à tout ».

Les exemples précédents sont clairs. D'autres cas le sont moins, quoiqu'il faille bien, en définitive, les interpréter comme des composés possessifs : πρωτοπήμων appliqué à la « démence » (παρακοπά, attique παρακοπή) au vers 223 est traduit (Mazon) par « qui est à la source de tous les maux ». Le mot à mot semble bien être « aux premiers malheurs ». Enfin, τριτόσπονδος [246] appliqué soit à παιῶνα (correction de Hartung) soit à αἰῶνα (leçon des manuscrits) signifie « où l'on offre pour la troisième fois des libations », m. à m. « à la troisième libation ».

L'accent est, en principe, récessif, c'est-à-dire qu'il remonte au maximum dans le cadre de la loi de limitation. Cela se vérifie dans nos exemples : αἰσχρόμητις, εὔποτμος etc. Exception (entre autres, mais non représentées ici) : les composés indirects en -ης sont oxytons. Ex. : δυσσεβής.

Dans les composés directs, le sens résultant de la fusion des deux termes est appliqué directement à un objet. Ex. : ἄναγνος « impur ». Les composés progressifs sont des composés directs. Ex. : φιλόμαχος « qui aime la bataille. »

On distingue deux catégories parmi les composés directs : les composés de détermination et les composés de dépendance. Les premiers sont ceux dont le deuxième terme existe dans la langue à l'état isolé avec même forme et même sens. Ex. : ἄναγνος. Ils sont toujours régressifs.

Dans les composés de dépendance, au contraire, le deuxième terme n'existe pas à l'état isolé dans la langue. Ex. : περιπετής. Ces composés peuvent être progressifs ou régressifs.

En ce qui concerne la première catégorie, nous trouvons dans ce texte ἄναγνος (déjà cité), ἀνίερος « impie », προτέλειος sous la forme προτέλεια [227], plur. neut., sous-ent. ἱερά, « sacrifice préliminaire » (3). Les exemples que nous avons ici sont uniquement faits avec des adjectifs comme second terme. Mais celui-ci peut être aussi un substantif. Ex. : φρενο-τέκτων (Aristoph. Gren. 820) « constructeur avec son esprit ».

L'accent est, en principe, récessif (sauf quand le deuxième terme du composé à l'état isolé est un oxyton). Ex. : ἄναγνος, ἀνίερος.

Comme composés de dépendance, l'on a ici un composé progressif φιλόμαχος et deux composés régressifs : περιπετής (cité ci-dessus comme exemple) et ἀταύρωτος « dont le taureau n'a pas approché, c.-à-d. vierge ».

Les règles d'accentuation sont compliquées : dans le cas de composé progressif, l'accent remonte au maximum (cf. φιλόμαχος), excepté dans les composés en -ης qui sont oxytons. Mais il n'y en a pas d'exemple ici.

Dans le cas de composé régressif, il faut distinguer suivant la nature du second terme : si c'est un thème en -ης, le composé est oxyton (cf. περιπετής). Si c'est un thème en -ο, l'accentuation diffère selon que le composé a le sens actif ou passif : de sens actif, il est oxyton, de sens passif il a un accent récessif — cf. l'opposition bien connue, entre καρα-τόμος « qui coupe la tête » (4) et καρά-τομος « qui a la tête coupée ». Il ne se trouve pas dans notre texte de composé de sens actif, mais il en est un de sens passif : ἀταύρωτος

Conclusion.

Avec ses vingt composés nominaux, ce passage d' « Agamennon » nous apporte un matériel considérable. La densité des exemples y est fort élevée. Et, cependant, nous avons dû sans cesse élargir notre étude et produire, à l'occasion, d'autres types de composés pour ne pas laisser le lecteur sur une impression d'inachevé et, par suite, d'inexactitude. C'est dire l'importance en grec d'un procédé morphologique comme la composition. Le grec n'est, du reste en cela, que l'héritier de l'indo-européen dont les usages peuvent être établis avec assez de sûreté par la concordance avec le grec, du latin et, principalement, du sanskrit. Il y aurait donc une possibilité d'approfondir cette enquête en la transposant sur le plan comparatif. Mais on pourrait aussi l'aborder par un autre biais : celui de la valeur stylistique des composés. Autant de vastes problèmes qui dépassent largement le cadre d'un tel exposé.

Ch. GUIRAUD.

(3) La formation de cet adjectif est, du reste, d'un mécanisme délicat et il est malaisé de choisir entre deux interprétations : *a)* προ + τέλειος « qui achève par avance » : composé direct de détermination régressif; *b)* « à la cérémonie préliminaire » (προ — τέλος) : composé indirect. Peut-être, malgré la complication plus grande, sera-t-on davantage tenté par la deuxième explication.

(4) La remontée de l'accent sur la syllabe pénultième est secondaire et due à la loi de Wheeler (cf. J. Vendryes, « Traité d'accentuation grecque », nouveau tirage, Paris, Klincksieck, 1945, p. 148 et suiv. Voir également : M. Lejeune, « Traité de phonétique grecque », 1re édit., Paris, Klincksieck, 1947, p. 269-70). — Sur une extention de la loi de Wheeler dans certains composés de ce type, on consultera J. Vendryes, ouvr. cité, p. 193-4.